

بول هنرى لانج

ترجمة:

إحمد حمدى محمود

مراجعة: د. حسين فوزى

الموسيقى والحضارة



0096024

Bibliotheca Alexandrina

الموسيقى والحضارة



مهرجان القراءة للجميع ٩٦
مكتبة الأسرة
برعاية السيدة سوزان مبارك
(الأعمال الفكرية)

الموسيقى والحضارة	الجهات المشتركة:
تأليف بول هنرى لانج	جمعية للرعاية المتكاملة المركزية
ترجمة د. أحمد حملى محمود	وزارة الثقافة
مراجعة د. حسين فوزى	وزارة الإعلام
الغلاف	وزارة التعليم
الانجاز الطباعى والفنى	وزارة الحكم المحلى
محمود الهنئى	الجلس الأعلى للشباب والرياضة
	التنفيذ: هيئة الكتاب

المشرف العام
د. سمير سرحان

الموسيقى والحضارة

بول هنري لانج

ترجمة د. أحمد حمدي محمود
مراجعة : د. حسين فوزي

على سبيل التقديم ٠٠٠٠

لأن المعرفة أهم من الثروة وأهم من القوة فى عالمنا المعاصر
وهى الركيزة الأساسية فى بناء المجتمعات لمواكبة عصر
المعلومات .. من هنا كان مهرجان القراءة للجميع دلالة على
الرغبة الطموحة فى تنمية عالم القراءة لدى الأسرة المصرية
اطفالا وشبابا ورجالا ونساء ..

وكان صدور مكتبة الأسرة ضمن مهرجان القراءة للجميع
منذ عام ١٩٩٤ إضافة بالغلة الأهمية لهذا المهرجان كاضخم
مشروع نشر لروائع الأدب العربى من أعمال فكرية وإبداعية
وأيضا تراث الإنسانية الذى شكل مسيرة الحضارة الإنسانية
مما يعتبر مواجهة حقيقية للأفكار المدمرة ..

هكذا كانت مكتبة الأسرة نافذة مضيئة لشباب هذه
الأمة على منافذ الثقافة الحقيقية فى الشرق والغرب وعلى
ما أنتجته عبقرية هذه الأمة عبر مسيرتها التثويرية
والحضارية ..

ان مئات العناوين وملايين النسخ من أهم مقابع الفكر
والثقافة والإبداع التى قطرحها مكتبة الأسرة فى الأسواق
باسعار رمزية أثبتت التجربة أن الأيدى تتخاطفها وتنتظرها
فى منافذ البيع ولدى باعة الصحف لهو مظهر حضارى
رائع يشهد للمواطن المصرى بالمجدية اللازمة والرغبة الأكيدة
فى الإسهام فى ركب الحضارة الإنسانية وياخذ مكانه اللائق
بين الأمم فى عالم أصبحت السيادة فيه لمن يملك المعرفة
وليس لمن يملك القوة ..

الموسيقى والحضارة
بول هنرى لانج
ترجمة : د . أحمد حمدي محمود
مراجعة : د . حسين فوزي

تغير المثل الفنية

كانت النهضة في ذروتها تدل على معانى السكينة والثقة واكتمال الوضوح عند الانسان . اذ كان الانسان القوى الرصين العاقل الذى استوعب في ذاته الحضارة الكلاسيكية هو المقياس المثالى لكل الاشياء . وتركزت المعانى الجمالية التى سادت العصر على الاتساق والتألف والوضوح والشمول والوحدة مع التنوع . وبينما ظل النصف الاول من القرن السادس عشر مشغولا بصفة أساسية بمشكلة المكان ، وبتطبيق قواعد المنظور، والنهوض بها ، وبتصوير الجسم الانسانى ، ازداد اهتمام نصف القرن الأخير بالجانب الانفعالى من « الفعل الانسانى » ، فمعه تنبع وحدة المكان والزمان في العمل الفنى . فالمكان قد بدا فيما مضى مجرد صورة بحتة للوجود ، تتركز المشكلات الفنية حول تحديده . أما الآن فقد تحول الى ظاهرة يمكن الشعور بحيويتها . كان الرينسانس تواتا لتحقيق اسمى كمال لكل الأجزاء بحيث يتألف منها وحدة عضوية . وكان شعور فنان « عصر النهضة »

تجاه المكان مماثلا لآحاساسه بالطبيعة : الوضوح والهناء . فنه المعمارى ممشوق رشيق . فالتصور والابهاء ذات الهاد والحدائق متفحة ، يشع النور فى كل ركن من أركانها . وخلق الفنان لنفسه نموذجا بطوليا ، لم يكن فارس المصور الوسطى بدرعه ووقاره ، بل البطل الوسيم عند القدامى .

غير الباروك جو هذا العالم ، وطرح « ميكل أنجلو » كل هذه المعانى جانباً . فقد عادت الى الظهور فى أعماله الدوائع الميتافيزيقية القوية التى عرفناها فى العالم القوطى . غير انه لم يتحقق التوفيق بين المعانى المتعارضة فى وحدة متناسقة . غثمة ظلال من المأساة الغامرة تخيم على أعماله . ان شخوص « ميكل أنجلو » تتلوى وتئن وتتأوه . فهى تصبو الى التسامح الروحى ، ولكن ضخامة كتلها الجسمانية تجعلها أسيرة للدنيويات والمحسوسات ، ربما أكثر من المخلوقات الفانية المألوفة . وستظل الأجسام الضخمة العجيبة التى خلقها خياله رموزاً لآسار المادة ، وللشوق الى النقاء العلوى ، واشتهائه . وعاد تمجيد السمو والجلالة مرة أخرى — مثلما كان الحال فى العصر القوطى — كتعبير عن الروحانية ، ولكن على وجه مختلف . فهى العصر القوطى ، كان له معنى موضوعى ساذج هو التعبير عن النظام الاكليروسى .

أما هنا فهو تعبير عن الخوارق وما يتجاوز البشر . وتغير فن العمارة كذلك ، ففقدت العناصر المعمارية معناها وأهميتها الأصلية فى البناء ، وأصبحت — كما هو الحال عند ميكل أنجلو — أشكالا للتعبير عن قوى لا عقلانية . فكل العمدان عنده تتوجع ، والموارض تتأوه من ثقل ما تحمله على كاهلها . لقد أصبحت الأشكال الجزئية الآن خاضعة لشكل الكل ، خضوع التابع للمتبوع . ولم يعد الجمال يعبر عنه فى تألفات وديعة رخيمة ، بل فى قوة ثائرة غوارة منتزعة من عواصف الوجدان . فمن الآن

وصاعدا ، تضاعل معنى العمود بمفرده . وانما تظهر العمود بعضها فوق بعض لتوكيد معنى الفضاء الذى تخلقه ويبعث الحياة فيه . لم يعد التكوين الفنى قائما على مادية العناصر وصلابتها ووزنها . بل غدت هذه العناصر شخصيات حية وأشكالا معبرة . وما جعله « ميكل أنجلو » والباروك فى باكورته مقصورا على عناصر التكوين اصبح يسود البناء بأسره فى ذروة الباروك . ان ما نراه لم يعد مجرد بناء ، بل دراما ، شخوصها الجدران والأعمدة والأبهاء الداخلية والواجهات الخارجية . وبينما حرصت العمارة الايطالية على اتباع أسسها العقلانية — اذ انها لم تكن قادرة على التخلّى عن هذه الخاصة الجوهرية من خصائص اللاتين — انتهت هذه الخصائص المتدفقة الى أعنف تعبير عنها فى الباروك الالمانى.

وتميزت الفنون التشكيلية أيضا بغلبة العناصر الزخرفية وتحلل الوحدة العضوية الى وحدة شعورية ، والاعتماد على النور والظلال كعناصر فى التكوين . وتوقف الفنانون عن الاضافة، واتجهوا الى المضاعفة ، وقام الجريكو ، المصور اليونانى الجنس الذى تجسدت فيه روح الباروك الاسبانى ، بخلق أكثر الرموز اقناعا لهذه الروح الخيالية . اذ تبدو شخوصه المنبعجة ، وفى أحجامها المتفوقة ، كأنها جاءت من عالم آخر . فيمكن أن يلمح فيها شئ قريب من السمة التعبيرية بمعنى تجاهل الواقع . هذا التأثير السحرى مع الاستغراق الدينى فيها وراء الحياة قد جعل شخوص « الجريكو » تبدو كالمأخوذة . ولو اننا عجزنا عن ادراك هذا الاستغراق الدينى عقد الفنان ، فان عالمه يظل مغلقا أمامنا الى الأبد ، لأن هذه الروح المتسامية فى نشوة تسود كل أعماله ، حتى عندما يصور لنا عاصفة على طليطلة . ان هذا الولع بالتسامى ، وهذا العالم المسحور ذاته — وان بدا أقل ارتجافا فى احساسه — يسود أعمال « الونسو كانسو » (١٦٠١ —

(١٦٦٧) كبير المعماريين في كاتدرائية غرناطة ، ومصور البلاط عند غيليب الرابع ، وكذلك في أعمال « خوان مونتانيس » ، (١٥٨٠ - ١٦٤٩) أعظم مثال إسباني في عصره ، وأعمال فرانشيسكو ثورياران (١٥٩٨ - ١٦٦٢) رسام حياة الرهبان والموضوعات التاريخية . وإذا تأملنا لوحات « ثورياران » ، فإننا سنفترض الى عالم القديسين الأسبان ، حيث يقف الرهبان أمامنا بحجمهم الطبيعي في حالة أقرب الى الغيبوبة ، تحيط بهم كتب الصلوات الضخمة ، والاتداح ، والصلبان ، وهم يتمنون الصلوات باللاتينية ، ويرتسم على وجوه بعضهم تعابير من الوقر الرهيب . بينما رفع البعض الآخر عينيه في نشوة التجلي ، انه عالم فريد ، ولكنه العالم نفسه الذى زود الفن الباروكى بأقوى الحوافز الروحية . وتعرض عالم (عصر النهضة) الذى جمع بين الوضوح والطواعية والعمق والرقّة والشاعرية للوهن أهم هذه الأغوار القاتنة الخفية والمشاعر المضطربة والشوق الى اللامتناهى . فانسان الباروك يعشق القلق والتوتر وجو المأسى الداهية . ويضيق صدر الفنان الباروكى بصرامة الأشكال وتناسب الأبعاد ، اذ يرى ذلك مغالاة في التزام النظريات وحجرا على الحرية ، وهو المنجذب الى كل جديد ، الحفى بكل غريب ، يتعارض مع مراسيم الفن المالوفة . لا يستهويه أساسا ما يعتبره فنان الرينسانس جمالا وكمالا . ولا هو يعنى بالتساق الأبعاد في ذاته . بل يميل الى عدم التناسب جزافا ، والى الأقيسة الخارجة عن الحدود ، لانه يسعى لأحداث تأثير والتعبير عن مزاج معين . ما يتوق اليه هو اطلاقنا على دراما ، لا أهمية لمكوناتها ، ما دامت قوة الحركة فيها واضحة . ومن الخصائص الأساسية لهذا الفن الامتنان بالفضاء والنور وما لا توقفه الحدود . ومن المستطاع ملاحظة ذلك بالفعل عند « تينتوريتو » وتعد صورة « الجنة » في قصر الدوج بالبندقية أكبر رلوحة زيتية رسمها فنان في العالم

ولا جدال ان هذه الصورة الهائلة ومساحتها ثلاثون قدما في اربعة وسبعين قدما قد احتاجت الى عون نفر من المساعدين ، وان كان تكوينها من ابداع غنان وقع بكل وضوح في سحر الباروك الباكر .

و « ليكل انجلو » و « كارافاجو » و « الجريكو » ، وغيرهم من الشخصيات العظيمة في مطالع الباروك نظراء بين موسيقى العصر يماثلونهم في الجراءة واتساع الخيال والقوة والموهبة . لقد اخفت أناسيد الجماعات ، دون الآلات (أكابيالا) ، باتزانها ورقتها ، وكانت المثل العليا لعصر النهضة ، وغابت معها حضارة البلاد الواطنة الموسيقية . اذ أصبح الايطاليون ملوكا بغير منازع، بل ملوكا لا حد لسلطانهم على عالم الموسيقى . وكان من الطبيعي ان يترك عصر الباروك الفاهض طابعه وروحه على الفن الوثيق الصلة بالكيسة . فقد تركت المؤثرات القوطية — عند عودتها — أثرا واضحا على الموسيقى لا يقل بأى حال عن أثرها في الفنون التشكيلية . ان التيارات الموسيقية الجارفة نفسها التى لاحظناها في مؤلفات « أوكجيم » — تيارات النغم التى ترمز الى ما يتعذر الانصاح عنه — قد ظهرت في التألفات الخيالية الشامخة عند الجياشة بتألفاتها الروحية ، التى تبدو طورا قاتمة ، وطورا الفينسيين . ان موسيقى « بالسرينا » فى شيخوخته ، وهى آخر مثقلة ، تعكس فى هذا الدور الباكر روح الحركة المناهضة للإصلاح الدينى ، كما تتجلى حرارة الوجدان الدينى عند الاسبانى « فيكتوريا » وكأنها ترجمة لابتهالات القديسة تريزا الى لغة الموسيقى . بيد ان هؤلاء الموسيقيين العظام لم يستطيعوا نسيان التعاليم الموسيقية التى شربوا عليها ، فظلوا مقيدى بأسلوب « الاكابيلا » ، وأصبحت موسيقاهم رمزا مقنعا للفن الكنسى الكاثوليكي .

والفنان العظيم الذى ظهر فى أواخر العصر الايطالى
 الفلمنكى ، وحقق الغاية التى بدأها « فيليبرت فى البندقية هو
 جوفانى جابريلى (١٥٥٧ - ١٦١٢) . ان عالم الدراما الشامخ
 فى عهد الباروك ما زال حيا فى الحان هذا الفينيسى الشبيهه بفن
 افريسكو نغمى رحيب ، فى تعدد كورالاته ، ووفرة الآلات التى
 يتألف منها أوركستراه . وطغت الحيوية الفياضة فى موسيقاه
 بتعدد ألوانها وانفعالاتها وتوهجها على الأثر العظيم للفن
 البالسترينى ووقاره . فمنذ ذلك العهد ، انتهت مدرسة روما ،
 وأودعت أعمالها فى الأرشيف — ان صح مثل هذا القول . نعم
 ان شهرة كبار الاعلام ، وبخاصة « بالسترينا » ، ما برحت كبيرة .
 غير انه تحتّم ارجاع ذلك أساسا الى مكانته الرسمية والفنية
 السالفة . وان اختفاء القدرة على فهم الفن البالسترينى فى غضون
 فترة قصيرة لا تزيد عن الربع قرن بعد وفاته لأبلغ دليل على
 ما صادفه الباروك من أعجاب وتأثير هائل . وفى الحق ، لقد خضع
 حتى أقران فنّان روما العظيم — فيما يبدو — خضوعا كاملا لأغراء
 موسيقى الآلات الجديدة . فقام « فريشيسكو انيريو » بأعداد
 مصاحبات من الآلات لقداصات « بالسترينا » ، كما حدث شيء
 مماثل لموتيتات « لاسوس » المجيدة . فتم أعداد « قداس البابا
 مارسيلوس Missa Papae Morcelli » نا بعد تضخيمه ، فتحول
 مؤلفا هائلا متعدد الكوراسات على الطريقة الفينيسية ، ولم يمض
 أكثر من عشرين سنة أخرى حتى قيل بان نماذج البوليفونية
 الغنائية — وبخاصة أعمال بالسترينا — انما هى مؤلفات وقورة ،
 جديرة بالتحاف . وواصل ، بين الغينة والأخرى ، عدد من
 الموسيقيين الممتازين ، من بينهم بعض الشخصيات الأساسية فى
 فن الباروك ، الكتابة فى الأسلوب الكورالى القديم ، الا انه منذ
 ذلك الحين ، قد أصبح ينظر الى مثل هذه الأعمال الصعبة على
 انها لأغراض تعليمية فحسب . وحتى مؤلفيها أنفسهم أصبحوا

يصفونها بانها مؤلفة « على الطريقة القديمة » . ومنذ ذلك العهد ، بدأ النظر الى الكتابة الكونترابنتية البحتة على انها « مجرد مسائل حرفية » . وحتى يومنا هذا ما زال ينظر الى ما يعرف « بالاسلوب المقيد » او « الكونترابنت المقيد » برغم اوصابه انه من المستلزمات الضرورية لاعداد طالب التأليف الموسيقى — وبوسعه بعد التمرس به ان ينتقل الى الكونترابنت « الحر » ، والتأليف غير المقيد .

واكتشف الباروك الباكر الامكانات الضخمة الكامنة في الأصوات المليئة بالحياة ، والتي تصدر عن الآلات الموسيقية . وادى الاندفاع المتزايد نحو كل شامخ محكم لامع الى نمو سريع مدهش لموسيقى الآلات ، فغدت منذ ذلك الحين شامخة لامعة — وهى التى ظلت دائما منذ ذلك العهد انسب واسطة لعرض البراعة الفوتبوزية والتزاويق — وتحولت الريشيركارى و « التوكاتا » على ايدى « كلاوديو ميرولو » و « جوفانى جابريلى » الى قوالب كونترابنتية ذات نظام منطقى للآلات ، لا صلة لها بالنماذج الغنائية السالفة . وظهرت « الفوجة » — القلب الأساسى لموسيقى الآلات فى الباروك — عندها رسا « الريشيركارى » على معالجة التأليف اعتمادا على لحن أساسى واحد . وثمة أثر آخر لأسلوب اشتراك أكثر من كورس فى الانشاد وهو اشتراك الآلات المتفردة لتعزف سويا . ففى كنيسة سان مارك بفينيسيا يعزف أرغنان سويا ويتنافسان فى الاجادة . وهذا يقودنا الى ميدان من أهم ميادين موسيقى الباروك : الا وهو مبدأ الكونشرتو ، اى الموسيقى التى تعتمد على المواجهة والمباراة . فعندما قام « جابريلى » بنقل حرفية الكتابة لكورسات متعددة الى مجموعات الآلات ، فانه وضع أساس الأوركسترا الحديث . ولا يصح وصف طريقته فى الكتابة للآلات بانها توزيع موسيقى

بمعناه الحديث ، وأن كان هدفه قد اتجه يقينا الى الجمع بين الآلات الموسيقية ، واستخدام آلات معينة بقصد التلوين الموسيقى . أن العامل الاساسى فى هذه الاعمال ليس طريقة تجميع الأصوات ، ولكنه التلوين الصوتى . وتذكرنا ألوان أوركسترا « جابريلى » بألوان مواطنه — تسيانو — من حيث الدفء ، والبريق الذهبى والشفافية .

وبذلك يكون الطابع التصويرى لفن الباروك قد ظهر بصورة ملحوظة فى الموسيقى . اذ يعد الاتجاه المتزايد لابرار الكلمات الهامة فى النص باستخدام فقرات ميلودية أو هارمونية معينة ، والتلاعب بالنور والظل ، واستخدام التنافر والتلوين الكروماتى ، للتعبير ، واصداء الكورسات المزدوجة ، من الوسائل التصويرية، بالمقارنة بالخاصة الأكثر اعتمادا على الخطوط التشكيلية فى موسيقى الرينسانس . واسترعى انتباه المؤرخين التغيير الكبير فى الأسلوب الذى بدا أنه قد تحقق فى صورة ثورية حوالى سنة ١٦٠٠ . وما دامت علوم الموسيقى ترتكن الى كتب التراجع ، والى الترتيب الزمنى للأحداث ، ولا تعنى بغير القمم العليا وفوراتها الرومانتيكية ، فإن الكتاب لن يستطيعوا رؤية أكثر من المشاحنات الأدبية الكبرى التى أحاطت ظهور الأساليب الجديدة ، وبشرت بها . وهكذا قيل أن صالون الكونت « جوفانى باردى » النبيل الفلورنسى المنقذ ، وصاحب النزعة الانسانية (الهيومانية) هو المكان الذى ولد فيه الأسلوب الجديد . ومع عدم التقليل من أهمية هذه الجماعة من الانسانيين ، إلا أن الأساليب الموسيقية الجديدة لا تظهر للوجود من مجرد تأملات ومساجلات أدبية . فثمة أسباب عميقة الجذور لهذا التحول ترجع الى التباين الأسلوبى القديم بين الشمال والجنوب .

وظل أسلوب البلاد الواطئة لغة موسيقية دخيلة بالضرورة على العبقريّة الايطالية حتى فى صيغتها الايطالية ، وحتى بعد

استمرار وجوده الفعال المثر في تلك البلاد ما يقرب من القرنين .
وفي الوقت الذي كان فيه فن بالسترينا هو المثل الأعلى للموسيقى،
وعندما بلغ المادريجال أرشق صوره واكملها ، تقدمت الرقصات
الغنائية القديمة للقرويين « كالفروتولا » و « الفيلانيللا »
و « البالييتى » و « الكانزونات » تطلب بالاعتراف بوجودها .
واحدثت النبرات الايقاعية القياس لهذه الاغاني تغييرا في البناء
الموسيقى (المقسم الى خانات موسيقية) mensural
للأسلوبين الفلمنكى ، والفلمنكى الايطالى الخالى من النبرات
والمندفق في صورة مستوية . غبدلا من التقابل الكونترابنطى
السليم ، والبراعة في معالجة المتغيرات على نحو عجيب — تلك
الخاصة التى كانت شرطا لا غنى عنه للأسلوب الفلمنكى — اتجه
المادريجال الايطالى المتأخر ، تمشيا مع روحه العامة واتجاهه
الفنى الى قبول الايقاعات الدينامية للفيلانيللا ، والكانزونات .
وبدلا من الخطو الهارمونى المتناسق في عنابة ، فانها قد تمتعت
بالتحويلات الكروماتية المثيرة واللفلتات الهارمونية الاخلاذة .
وأما كيف اقتضت روح « الكانزونات » و « الفيلانيللا » ، أسلوب
« الاكابيلا » الايطالى الفلمنكى متفقة مع المظهر الفنى لمطالع
الفنيسى . فقد ظهرت اثره في الكونشرتوات الكنسية
concerti ecclesiastici للموسيقى البولونى المتأخرة « اندريكتو
بانكيرى » (١٥٦٥ — ١٦٣٤) التى نشرت سنة ١٥٩٥ ، بمد
موت « بالسترينا » و « لاسوس » بسنة واحدة . وتكشف هذه
المؤلفات للكورس المزدوج والأرغن المصاحب عن ايقاع نابض
منتظم يمكن ادراكه من مدونة الأرغن ، حيث يلاحظ تركيب الصوت
الفنائى الأعلى مع صوت القرار . هذا و « المدونة » بأكملها
مقسمة الى مازورات بخطوط راسية . ان هذا الادراك الجلمع
بين قوة التعبير والوضوح الايقاعى يتجلى في المنسوجات الحديثة
للأنشيد الجريجوريانية . فبعد ازدهار موسيقى الآلات ،

واضحلال الأسلوب الغنائى البحث ، وبعد ما يشبه النسيان الكامل للتراث الجريجورىانى ، ازداد اعتماد الغناء البحث على موسيقى الآلات ، وموسيقى الأرغن بوجه خاص . وحوالى سنة ١٦٠٠ ، أبيض بصفة رسمية المصاحبة الارغنية للأناسيد الجريجورىانية ، بل والاستعاضة عن الأصوات الآمية بالارغن، أو استخدامهما بالتناوب . وبدلا من التمسك بالقواعد المتحكمة فى استخدام المتناورات — التى روعيت بكل دقة منذ عهد « ماركيتوس » (من بادوا) حتى بواسطة كاتب موسيقى تقدمى مثل « زارلينو » — اتجه الموسيقيون الى البحث عن سبل أحدث فى الجمع بين الهارمونيات . وبهذا أضحى البناء الهارمونى الحديث بأكمله ملك أيدينا . وعندما تحدث « مونتقردى » ، أعظم عبقرية موسيقية فى الباروك الباكر ، عن « الأسلوب الموسيقى الثانى — *seconda pratica musicale* » واحد من أول أنصار الأوبرا فى مهدها وهو « جوليو كاتشيني » مجموعته للمادريجال والكانزونات « بالموسيقى الحديثة *Nuove Musicle* » ١٦٠٢ فأنهما قد أعلننا للعالم عن ميلاد أسلوب موسيقى جديد كلية ، وبإقدامهما على ممارسة موسيقى مستحدثة ، وشن « جوفانى ارتوزى » راهب سان سالفاتورى فى بولونيا حملة شعواء على « المدرسة الجديدة » وأسمى هجاءه : « بحث فى أوجه نقص الموسيقى الحديثة — ١٦٠٠ » وهذا يعنى الأسلوب الموسيقى الحديث قد عرف معرفة كاملة حتى قبل نشر بيان (مانيفستو) كاتشيني . ان المناقشات المذهبية الزائلة التى دارت حول المتوافقات والمتناورات المستندة على نظرة وأسلوب عهد ولى وانقضى قد أفسحت المجال للملاحظات سيكلوجية وصحيحة . فلقد أدرك « ديكارت » فى كتابه « مجمل الموسيقى *Compendium Musical* » ١٦١٨ « الطبيعة الحقة للنبرات المهلة » السنكوب *Syncopation* وعرفها على نحو رائع عندما ذكر ان الانغام المهلة « المسنكة » لها وقع مثير *attentionen*

وذهب المدرجال عند « مارينزو » وغيره من الكروماتيين الى ما هو أبعد في توطيد الأسلوب التعبيري الدينامي الجديد ، فاستخدم أسلوبا موسيقيا حديثا تماما ، غير مفهوم لرجل مثل « ارتوزي » .

ويظهر ولو الباروك الباكر بالتعبير الدينامية المفرقة في أعمال أبعد المطرفين فيما يدعى بالمدرسة الكروماتية : دون كارلو جزوالدو (أمير فينوزا ١٥٦٠ - ١٦١٤) . ثمة أوجه شبه فريدة بين هذا الأمير الموسيقى ومعاصره المصور « كارافاجو » . فبعد أن ابتعد كارافاجو عن التقاليد ، قام بخلق أسلوب مميز بعنفوانه وبتوزيع النور والظلال وتعدد الألوان وعمق الانفعالات ، إلا أن تكويناته المصورة الرائعة كثيرا ما تعرضت للمسح بآثار افتتاحه « بالنزعة الطبيعية » . ويمثل « جزوالدو » كارافاجو في ولعه الشديد بالتجارب . ويبدو أنه قام مثل أقرانه (الرومانتيكيين) في القرن التاسع عشر بتجربة التألفات الهارمونية والتحويلات السلمية على لوحة مفاتيح آلتة الموسيقى . وبذلك اهتدى أحيانا الى أسمى الانغماس ، والى أغربها في أحيان أخرى . واستطاع هذا الموسيقى العبقرى خلق أسلوب في عصره ، ظل بلا نظير لعدة قرون ، وهو ما يرجع — من ناحية أخرى — الى هذه التجارب الفطرية ، ومن ناحية أخرى الى التطبيق للتواصل للنظريات الموسيقية الجديدة « لفيشنتينو » و « زاريلنو » . وبلغ الأسلوب التصويري الدينامي للباروك الباكر قمة المغالاة في مدرجات « جزوالدو » . كان « جزوالدو » لا يعنى بغير التعبير عن المضمون الشعري والدرامي للنص ولا يبالي بالوحدة المقامية (السلمية) فالمدرجال عنده تسلسل حر من الانطباعات والصور والفورات الموسيقية . وكثيرا ما جاء بلغة هارمونية خلاقة ، وتنافس تحويلاته الجريئة البارة تحويلات « مارينزو » و « مونتردي » . هذا

ان لم تتفوق عليهما . بيد انه ينبغي اعتبار الكثير من مادريجات جزوالدو — ان لم يكن أغلبها — صالحة للاطلاع فحسب ، فان اداءها بوساطة مجموعة غنائية ، يكاد يكون مستحيلا بسبب تلاحينها المهلهلة المنزعة غير الصالحة للفناء .

الرومانتيكية في الباروك — المسرح

في نطاق التيار الكبير للباروك ، يمكننا ان نلمح ازديادا في شيوع الالحن الشعبية ، واتجاها رومانتيكيا قد انحدر من رومانتيكية القرون الوسطى ، رغم ظهوره في عهد الباروك . وفي ايطاليا ، عادت رومانسات الفروسية الى الظهور في بداية الباروك ، كما ازدهرت اشعار الملاحم التي انتصفت بطولها واثارتها للبلل . واصبحت روح الادب خاوية متحذقة ، وتراجعت الالهامات الخلاقة الجريئة اهل البلاغة المعقدة المصطنعة ، وتحولت الايديلات — وهي قصائد قصيرة ذات طابع باستوريالى رعوى وريفي سادت خلال عصر النهضة — الى شعر باستوريالى عاطفى ، حظى باكبر قدر من الشعبية . ثمة نوع آخر من هذا الشعر يعرف باسم « مارينمو » نسبة الى « جامبوتيسنا ماريني » (١٥٦٩ — ١٦٢٧) صاحب الأسلوب المزوق الظنان الذي يماثل في الأدب الانجليزى نوعا من الأسلوب المفرق في التصنيع المستمد من « يوفويس » Euphuus (١٥٧٩) تأليف جون ليلي « وهو الأسلوب المعروف باليوفويزم » euphuism . ومن دلائل شيوع هذه النزعة الأدبية على نطاق كبير ظهور حركة اسلوبية مماثلة في اسبانيا تدعى « بالجونجورية » Gongorism نسبة الى « لويس دى جونجورا » (١٥٦١ — ١٦٢٧) الشاعر الاسباني المرح المتائق ، وتشهد أشعاره ، وما فيها من غموض مقصود وتكلف ، بعدم تناسب هذا الفن مع روح الباروك .

وعلى نقيض كل ذلك ، فإن العودة الى احياء كوميديات « بلاوتوس » و « تيرنس » كان من جرائها تقديم نماذج نالدة من النماذج تمثل شخصيات ايطالية . اذ عادت اشعار « الفشتينيبى » الساخرة الخليعة وهى من بواكير الشعر الايطالى ، كما عادت شخصيات « الميوس » وهم فئة من اهل التقاليع القديمة المعروفة . وتم بعد ذلك انشاء عصابة الاغطاء *congrega dei Rozzi* سكاتيا ، مما ساعد على احياء « القارص » الفلاحى ، وكانت قد ذهبت نسيا منسيا . وشارك « اريوستو » و « اريفينو » و « جراتسينى » و « انجيلو بيولكو » وآخرون فى تأليف هذه الكوميديات المرحية الخليعة . على ان بعض المفكرين من امثال ماكيفيلى وجواردانو بزونو لم يتعاملوا عن محاولة الكتابة للمسرح الشعبى ، وكان هذا يتمثل فى الكوميديا « ديلارتى » التى اعتمدت على ارتجال التيكيت والتبكيك ، وتجاوبت مع رغبة الشعب فى التهريج والهزل على حساب نماذج لأنواع من الشخصيات . اما المغنون الشعبيون ، اولئك الاوغاد المرحون الوقحاء — أسلاف امثالهم ممن يشاهدون الى يومنا هذا فى المدن الايطالية ينشدون ملاحمهم التى تتندر بحكايات الفروسية الشائعة . لم تكن هذه المشاهد مجرد أنماط من وحى الخيال ، بل كانت هى الحياة ذاتها . لقد كانت الدراما أكثر صور الفن ملائمة لاحتواء التعبير عن الروح الأدبية فى عصر الباروك بوصفها اقرب صور الفن الى الحياة . كما حدث أن الروح المناهضة للبروتستانتية ، والرغبة الملحة فى التجديد ، والولع بالدعابة ، لقيت فى المسرح بيئة مواتمة ملائمة . ولعل المسرح لذلك قد أصبح أمثل ما يشخص عصر الباروك . فالروح المسرحية تسود كل صور التعبير فى فن الباروك . وكان « رمبرانت » يفتقى من الأحداث المشاهد التى ترتفع فيها الأفعال الى ذروتها . اذ كان ما يسترمى انتباهه هو الصراعات الفكرية والرؤى المثيرة التى تهز النفس . فسواء أكان

المشهد تضحية ابراهيم بلبنه اسماعيل ، أو قيام العاذر من قبره
أو « غفا عيني شمشون » ، فان رمبرانت كان يلتقط الواقعة في
اكثر لحظاتها تأثيرا وحسما ، الى درجة انه قد اصبحت المشاهد
ذاتها مواقف درامية .

وكما تحولت محاورات الرعاة السانجة في الزمن الخالي
الى تراجيديات « اسخيلوس » و « اوريبيديس » ، كذلك مهدت
مشاهد القرون الوسطى وروايات « الاسرار الدنية » والمواعظ،
لدرامات « مارلو » و « شكسبير » . ولا يخفى ابطال شكسبير
اصلهم الباروكي الرومانتيكي . لقد انحدروا من عالم الخرافات
والأساطير ، ومن « الحوليات » والملاحم حيث يتضخم كل شيء
حتى الانسان . لم يعد القارئ الحديث الاعتقاد بان الرومانتيكية
المسيحية كانت وراء هذا الفن . ولعل الرومانتيكية المسيحية
التي خلقت الباروك ستبدو له أكثر وضوحا في « الفرديوس
المفقود » لميلتون ، أو « ارتقاء الحاج » لبنيان ، ويربط هذا العمل
الاخير بالعصور الوسطى عدد لا يحصى من الخيوط ، كما ان بطله
« كريستيان » وثيق الصلة ببطل الموعظة التمثيلية في القرون
الوسطى ، المسمى « افريمان » أى فلان . وها نحن اولاء نصادف
بين أهم أنصار المسرح الجديد « اجناتيوس لويولا » وسلك الرهينة
اليسوعية التي أنشأها ، ويكشف مسرح الباروك برمته عن علائم
هذا الأصل ، حتى في فروعه البعيدة الصلة بالعالم الكاثوليكي .

سبق أن تحدثنا عن « التمارين الروحية » للويولا التي أصبحت
أساسا لتعليم الرهبان اليسوعيين ، والاستقرائية الكاثوليكية ،
وأشرنا الى الوسائل العملية والسيكولوجية البارعة الممتعة في هذه
التمارين ، لالهام المشاعر والذهن وتحريكهما ، حتى يمكن توحيد
هذه القوى لخايات دينية . ومن المهم أيضا ملاحظة الحرص على
الربط بينها وبين الموضوعات الدنيوية والاشارة الى أحوال البشر

بعمامة . ويكشف الاطلاع على بعض « التأملات » في « التمارين » عن بناء فنى تجلت فيه الطوعية الدرامية . فلا عجب إذا ألهمت هذه الجذوة الدرامية الحماس في البرهينة الفتية المتحفزة لتوكيد رسالتها . أما متى ، وكيف ، انقضت هذه الشرارة ، فأمر لم يتضح بعد ، وإن تحتم الاعتراف بالدور القوى الذى شارك به الموقف الدينى والدrama البروتستانتية الانسانية فى معاهد التعليم . بدأ المسرح اليسوعى من الجنوب قرابة منتصف القرن السادس عشر ، ثم انتقل الى الشمال ، وغزا البلدان الألمانية الجنوبية ، وظل قائما حتى عصر التنوير ، وسوف يزداد أدراك سر شعبيته الهائلة ، إذا راعينا الأعمال المسرحية التى قامت بها فى العصر الوسيط فرق من غير رجال الدين ، والتى لم ينس أمرها بعد . فعندما أعيد اشعال هذه الجذوة اثارى تلك الأعمال « الحمى المسرحية » التى تعد من سمات عصر الباروك . وكان من أثر نجاح « اليسوعيين » أن اقتفى أثرهم « البنديكتيون » و « السنسرتسيون » والفرنسيسكان والاغسطينيون ، وبلغ الحماس للمسرح حدا لا نظير له ، وبخاصة التمثيلات الدينية التى زادت من حيث العدد زيادة ملحوظة على الروايات الدنيوية فى القرن السابع عشر بألمانيا . ومن المستطاع حدس أهمية المسرح اليسوعى وشهرته الواسعة من الحملة المريعة التى وجهتها حركة التنوير اليه ، وإلى الافتتان بالمسرح بعمامة .

فاذا تجاوزنا الروايات الدينية ، والمواكب ذات المظهر المسرحى ، وانتقلنا الى الكلام عن المسرح بمعناه الصحيح فأننا سنفدرك التغيرات العميقة التى أحدثتها روح الحركة المناهضة للبروتستانتية فى غايات المسرح ، بل وفى وجوده . لم تكن الأحداث الدرامية هى التى تشغل بال المؤلف ، بل رد الفعل لدى جمهوره . اختفت المظاهر التصويرية والتشكيلية لعصر النهضة ، ولم يعد المسرح غاية فى ذاته . اذ مد المؤلفون والممثلون أيديهم الى جمهور

المسرح وقالوا له : « انك انت الذى تموت هنا ، انت الائم الذى ستحل بك اللعنة ! » وتمشيا مع الروح الجديدة ، اختفى المسرح القديم الذى كان منفصلا عن الجمهور ، وتم الجمع فى وحده واحدة بين مكان العرض الذى كان بلا حدود ومكان الرؤية والاستماع ، واصبحت لصارة المسرح الانسانى (الهيومانستى) القديم حدود واضحة المعالم ، بعد أن كانت غير محددة ، والمناظر تواجه المشاهدين ، وكأنها جدار . وشيد « اندريا بالاديو » فى « التياترو الاولبى » بفيشنتسا (١٥٨٠) خلفية دائمة من المناظر وفقا لقواعد المنظور المعمارية بعد حساب دقيق ، لئلاهم بحقيقة المشهد . اما مقدم خشبة المسرح « البروسنيوم » الذى كان يفصل فيما مضى المسرح عن القاعة فقد أصبح يأوى الآن الأوركسترا ، بل لقد انضمت « بنساوير » البروسنيوم الى ما فوق جورة الأوركسترا ، وكثيرا ما كان الموسيقيون يجلسون فيها ، ومن ثم سميت « بالواج الطرومبيت » . لم يعرف مسرح الباروك طريقة عرض المشاهد المسرحية التى تبدو كأنها لوحات مرسومة موضوعة فى اطار (فهذه الفكرة من منجزات القرن الثامن عشر) فلم يكن مسرح الباروك مستقلا عن المكان الذى يشاهده منه المتفرج ، فقد كان هذا شريكا فى العرض ، ودوره هو الفرجة والانصات .

علاقة الدراما بالشعر والموسيقى

كلمة « درامى » فيها يتصوره الناس عادة مقصورة على معنى واحد هو الأحداث والأعمال الخارجية التى تمثل صراعا بين شخصيات فردية ، وان كان هناك معنى آخر « للدرامى » ، لو لم نسميه بالدراما الداخلية ، التى تعنى الصراع بين قوى مختلفة داخل نفس الفرد . ولا يستطيع الشعر الدرامى فى الواقع أن

ينقل الينا الا ما تتمخض عنه هذه الصراعات ، لانه مرغم على تحويل كل شىء الى رموز فكرية مشخصة . والشعر قادر على تمثيل حالات عقلية عابرة او مجموعات منها . اما الموسيقى فانها قادرة على تمثيل هذه القوى في صراعا ذاتها ، وبذلك تروندنا بدراما حقة متحررة من كل ما هو مادي ، ومرئى وملموس . فالموسيقى هى لغة الروح ، ووسيلة التعبير عن الافعال التى تدور فى اعماق الوجدان . ان هذا الطابع الاساسى للموسيقى يجعلها معبرا طبيعيا ووسيطا فعالا فى نقل الافكار الفنية التى تعد اساسا من نتائج تجارب عقلية . وبذلك تكون الدراما الموسيقية حصىلة الاتصال بين هاتين التجريبتين المختلفتين ، كما تظهر فى صورة فردية مختلفة . لاول وهلة ، يترأى لنا امكن تطبيق هذه القاعدة الدرامية على اية دراما ، وان اية واحدة منها يمكن ان تتقبل اللحن الموسيقى . ولقد قام موسيقى معاصر مرموق بانتقاء مختارات عشوائية من مجلة امريكية معروفة ، ثم وضع لها الحانا طريفة . غير انه لا وجود لاية ضرورة ملحة تطلب مثل هذه الموسيقى . ولما كانت هذه الموسيقى مقتصبة لا تستطيع تبرير وجودها ، وتفقر الى اية ضرورة روحية ، لذا فانها لا تتصف بالدرامية . ففى اية حالة تضلك فيها الموسيقى الى الشعر او الدراما بغير حاجة ملحة فانها تصبح عبثا ، لانها فى حالة انتزاع ينابيعها الحافزة الطبيعية ستصبح « طليقة » تدور حول نفسها على غير هدى ، محاولة الاستعاضة عن مبرر وجودها برشاققتها الشكلية والحسية ، وبقدرتها على التصوير . ولا وجود لمثل اوضح تبدو فيه الموسيقى مجرد زائدة اضافية افضل مما تدعى « بالجراند اوبرا » ولا وجود لاية موسيقى اشد اعتداء فى صخبها وتكلفها وتفاخها من « الجراند اوبرا » التى ظهرت من ايام مايربيرر حتى الوقت الحالى ، لانها مرغمة على صرف انتباهنا عن زيف طابعها .

ولكن ثمة صورا كثيرة للعالم تبدو ناقصة بغير الموسيقى ، وتتطلب مشاركتها . اذن هناك نطاق رحيب ، تربط فيه الموسيقى نفسها بالشعر والدراما ، فثمة دراما لا يمكن التعبير عنها تعبيرا كاملا الا بوساطة الموسيقى ، كما لا يمكن للموسيقى وحدها نقل هذه الدراما ، الى السمفونية الكلاسيكية ، تلك الدراما الشاملة التى تدور فى اللامحدود . فلا وجود فى الموسيقى — اذا توخينا الدقة — لوسائل تصويرية — تساعد على التمثيل والتوضيح لانها تلجأ الى سبل اخرى كالقوالب والاقايعات . . الخ لتيسير فهمها . وكى تستطيع الموسيقى تحويل عالمها الفكرى الى عالم مجسم ينبغى أن تتحالف مع فن آخر ، أو فنون اخرى . ونحن اذا فكرنا بالرباعية الشهيرة فى الفصل الاخير من ريجولييتو لفردى حيث يستحضر الابطال الرئيسيين الاربعة على المسرح فى نفس الوقت كنتيجة طبيعية للموقف الدرامى ، فاننا ندرك على الفور اننا فى حضرة ظاهرة قد تمخضت عن هذا التحالف . فهمى قد تحققت بالفعل نتيجة لتحالف فنيين فى ارض محايدة ، لاننا هنا لسنا فى نطاق الموسيقى البحتة ، ولا فى نطاق الشعر الدرامى البحت . فالشخص الدرامية اربعة تعبر عن اربع حالات مختلفة للعقل فى وقت واحد . وهذا امر يمكن أن يتحقق اعتسادا على الدراما الموسيقية ، لان الموسيقى تجمع تدفقات مواطنهم المختلفة فى صورة متجانسة واحدة وتطبعها بطابع مستساغ . ان للدراما الموسيقية دائما اعداء ، وسيقفون لها بالمرصاد فيما يحتمل . اذ يشعر كثير من النقاد ان الناس فى الحياة العادية يتكلمون ولا ينفون عندما يريدون التعبير عن المشاعر والافكار . ولكن ما دام الناس يتהלون عند شعورهم بالسعادة ويضحكون ويغنون ، وما داموا يولولون ويصيحون بتأثير اوجاع الالم والتعاسة ، فان الأوبرا ستظل تصادف ترحيبا من الكثيرين ، لانها لا تحاول اعادة تقديم ظواهر الحياة وحسب ، ولكنها تقدم الحياة ذاتها ، وتصور

الإنسان كما هو في عالم المشاعر ، التي لا يمكن لمسها والتعبير عنها بوساطة الكلمات وحدها . انها لا تسعى لتحليل الشخص بالوسائل العقلية ، ولكنها تضع هذه الشخص أمام أعيننا وأذاننا ، وهي تتخلق وتتفاعل .

اسلاف الدراما الموسيقية

نشدر التراجيديا الكلاسيكية من طقوس ديونيسوس . فهي نبعت ، مثل كل مسرح آخر من شعائر العبادة . وظلت التراجيديا عند اليونانيين القدامى طقوسا حتى بعد أن فقدت الروابط المباشرة التي تربطها بالشعائر الديونيسية . وتنحدر الدراما الايطالية من اناشيد « اللادى » (المدائح الدينية) وكان الدين هنا أيضا بطابعه الدرامى مصدرا للمسرح . وربما اعتقد المرء انه كان في وسع روايات الاسرار والمعجزات في البلدان الأخرى — والتي انحدرت من اصول مماثلة — أن تنتج فنا مماثلا ، ولكن شعر « اللادى » قد نبع من الشعب ، فلم تسعمل لاتينية الكنيسة على الاطلاق . فالأخوان البسطاء الذين ينتمون الى اوضع طبقات المجتمع كانوا من الأميين الذين لا يعرفون غير لغتهم الأصلية ، ولكنهم كانوا يعرفون أهازيج الشعب ورقصاته ، التي لا يراها المتفقهون في الدين جذيرة باية عناية .

وتطور من « المدائح الدينية » في صيغها الدرامية نوعان هما الماجى « maggi » والتمثيلات الدينية « sacre rappresentazioni » والنوعان في الواقع شيء واحد متماثل ، فيما عدا أن « الماجى » كانت الصور الريفية من « روايات الاسرار الايطالية » ، بينما كانت « التمثيلات » من صنع الحضر . واحتفظت الماجى بطابع « المدائح الشعبية الساذجة » . أما التمثيلات فتطورت الى مسرحيات

مرتبة متأنقة . غلقد زودتها فلورنسا ، البلد المحب للفن وهى موطن التمثيليات بفخامتها الفنية المعتادة . وشهدت سجلات الأحداث بوفرة العناية بتقديمها فى سائر أنحاء توسكانيا . يبدو كأننا نتحدث هنا عما اشتهر فى القرن التاسع عشر باسم الـ *Tesamtkuntswerk* أى العمل الجامع لسائر الفنون والأداب . ولكن فى القرن السادس عشر تمتزج أجزاء من الطقوس والتسبيحات وبعض المداخل ، والرقصات والأغاني الدنيوية والأغاني الفنية المتعددة السطور اللحنية ، ووصلات تعزفها الآلات . تقدم لها جميعها معزوفة استهلالية « انترلود » . كانت الأغاني تلحن للأصوات المنفردة والكورس ، وتضمنت الرقصات كل الأنواع الممكنة . وهذه العروض أقرب فى الواقع الى الأوبرات من أى شىء آخر ، وإن كانت النقلة من « التمثيليات الدينية » الى الدراما الموسيقية قد تحققت تدريجيا ، ومرت بطلقة متوسطة فى شكل « الفانولا باستورالى » *Fauola Pastorale* (حدود ريفية) .

والمرح الباستورالى مشابه فى صميمه للتمثيليات الدينية ، من حيث الفناء والعزف ، لأن أصله يرتد الى الأناشيد الرعوية اللاتينية « فى عصر النهضة » وكانت هى أيضا غنائية . كانت التمثيليات الرعوية مزدهرة فى بلاطات ايطاليا خلال عصر النهضة فى مطالعه ، وتأثرت بلهسة درامية من المشاهد والفرصات (الهزلية) الريفية فى المسرح الشعبى . وازداد قلبها حبكة بتأثير التراجيديات والكوميديات التى بدأت تظهر فى بواكر المسرح الايطالى الأدبى . ولم يكن فى وسع الروايات الباستورالية — بمجرد انطوائها تحت لواء المسرح — أن تغيب عن نظر العلماء الكلاسيكيين والشعراء المقلدين لشعراء اليونان واللاتين وأن تخضع لتجاربهم ، فسرعان ما خضعت لقواعد أرسطو ولزومياته وتوافر للتمثيلية الباستورالية بعد « اميتا » لتاسو والسرعى

الوقت ، « لجواريفنى » قالب ، أصبح منذ ذلك العهد نموذجاً اقتدى به كل المؤلفين اللاحقين . واعتمدت نصوص الأوبرات الأولى على هذه الأعمال ، وعنها نقلوا الادعاء بأنها تمثل التراجيديات القديمة المجددة . ثمة أصلان ليريكيان اذن للرواية الباستورالية ، وهى حقيقة تفسر اعتدال نصيبها من الطابع الدرامى . فهى خليط من السرد الدرامى والشعر الليريكى والاغنى ، اكثر منها دراما بالمعنى الصحيح . وتنساب محاوراتها وأجزاؤها الكورالية الليريكية فى تحول طبيعى نحو الموسيقى ، بمجرد اتجاه الالتقاء المتلاعب الرشيق الى الشجى . وبهذا تمكنت الرواية الباستورالية من خلق نوع جديد هو الميلودراما التى نقلتنا على الفور الى عالم الأوبرا . ومن ثم تكون الموسيقى قد قامت بدور هام فى هذا الشعر « الرعوى » منذ بدايته ، وعلينا أن نذكر أن العنصر الليريكى — لا الدرامى — هو الذى قام أساساً باستلهم الموسيقى . وهى حقيقة غريبة سوف تواجهنا مراراً .

ثمة مصدر هام آخر للمسرح الغنائى هو « الانترميزو » (= الفاصل) « والانترميزو » كان فى الأصل مشاهد بسيطة تدرج وسط التمثيلات الاحتفالية الكبيرة ، وسرعان ما أضحت هذا « الفاصل » مركز اهتمام الناظر بفضل فخامته التى تمثل افضل تمثيل الباروك الباكر . علينا الا نعتقد أن الاهتمام بالجمع بين الموسيقى والمسرح قد اقتصر على اصناف المباشرة للأوبرا ، أو على المدرسة الأوبرائية الأولى فى فلورنسا . إذ كان الجمع بين الموسيقى والمسرح ، والشعور بالتجاوب القائم بينهما ، شائعاً . واهتم كثير من الفنانين والادباء بما اتبعته هذه المسائل الآسرة . وتم لحيان عدة اشكال متنوعة صالحة للمعالجة الدرامية ، شملت الكوميديات المديجالية من تأليف « فيكى » Vecchi ومشاهد « السندرو ستريجو » الدرامية التى حظت بشعبية

كبيرة ، كما تضمنت التراجيديات ذات النزعة الكلاسيكية في المسرح الإيطالي . اذ كانت الموسيقى تصاحب تمثيليات أوربيسكى Orbecchi لشينزيو Cinzio وسوفونيسبا Sofonisba لترينسو Trissino و « ماريانا » لدولتشي . كلها مصحوبة بالموسيقى . والظاهر أن هذه الموسيقى لم تكن مقصورة على غناء الجماعات (الكورس) ، ويبدو أن « جابريلى » الأكبر (أندريا) قد سبق الكثيرين ممن زعموا إعادة الكشف عن التراجيديات الكلاسيكية ، لانه لحن « أوديب الملك » لسوفوكليس . ورغم أن كورسات جابريلى قد كتبت بأسلوب بوليفونى ، إلا انها قد تضمنت فقرات للغناء الفردى وكشفت عن حرص الموسيقى على المحافظة على أوزان الشعر فى الترجمة الإيطالية ، حتى يعبر تعبيرا صحيحا عن شاعريتها ونبرات القائما .

ومع هذا فلا دراما دون شخصيات ، فلم يكن فى وسع الألحان الكورالية « للكوميديا ديلارتى » — كالكوميديات المادريجالية — أن تتحول الى كوميديات موسيقية حقة ، لأن الألحان البوليفونية — حتى فى حالة اعتمادها على براعة فيكى ورفاقه — لن تستطيع إبراز دور الأفراد فى الحركة المسرحية . على أنه الى جانب الاتجاه العام نحو خلق المسرح الموسيقى ، كان هناك اتجاه فى الجرفية (التقنية) ووسائل التعبير الخاصة بالمؤلفات الموسيقية لإبراز الملامح الفردية أو على الأقل نحو تفضيل دور رئيسى على الأدوار الأخرى . فعند أداء « المادريجال » و « الشانسونات » جرت العادة على تخصيص الصوت الأعلى (أى الأحد فى ترتيب الأصوات ، وهو التنور للرجال والسوبرانو للنساء) للصوت المنفرد (السولو) ، بينما تعزف الأسطر اللحنية الأخرى آلة أو أكثر تقوم بما يشبه مصاحبة المغنى المنفرد . وعلى الرغم من أن مثل هذه العروض لم تسجل دائما بالكتابة خلال مطالع الرينسانس (النهضة) ، فما من شك فى أن العرض المعتمد

على المونودية كان شائعاً ، لاننا نصادف قرب نهاية القرن بالفعل مادريجات للفناء المنفرد . قد كتبت بكل وضوح على هذا النحو . ووجه « كتكلدى » الانتباه الى مادريجات « لوزاسكو - لراسكى » (مات سنة ١٦٠٧) الملمع المشهور « لفريسكوبالدى » ، التى كتبت لسطر لحنى واحد او اثنين او ثلاثة بمصاحبة هاريسيكورد فجاءت بغير حاجة الى اضافة جديدة . ورغم ان المادريجات قد نشرت سنة ١٦٠١ ، الا ان المقدمة قد بينت بجلاء انها قد القت قبل هذا التاريخ بعدة سنوات . والفناء الذى يعتمد على مصاحبة آلة مفردة ليس بالطبع اكتشافاً جديداً . فلقد ظل من الممارسات المألوفة منذ عهد « التروبادور » و « الميزنجر » . وخلال عصر النهضة ، قدمت هذه الاغاني المصاحبة موسيقى ممتازة ، فى « الرومانسلت » و « الفلانتيكو » الاسبانية ، التى كانت تغنى بمصاحبة العود . واحتوت « المشاهد الدينية » ايضا على الكثير من الاغاني المنفردة المصحوبة بالعود او الفيول ، كانت تضمن فى سياق الحركة الدرامية .

ظهر الأسلوب المونودى الجديد اذن بعد عدة مقدمات وتجارب حديثه . وحدث ذلك فى نفس الوقت على وجه التقريب فى الاغاني وحفلات الكنيسة والأوبرا الفلورنسية . ويعد « جيوفانى باتستا دونى » (١٥٩٤ - ١٦٤٧) رجل القانسون والعلامة الكلاسيكى واللغوى وصاحب الكتابات فى موضوعات الموسيقى أهم مصدر يمكننا الرجوع اليه لمعرفة هذه الفترة الحيوية التى شهدت هذا التغيير الكبير فى الأسلوب . فقد تحدث « دونى » عن أسلوب التلاوة المونودية الجديد بحماس عظيم ، واعتبره خطوة حاسمة تجاه النص على خير وجه اعتمادا على مفن منفرد . واعتقد ان أداء هذه الاغاني المونودية بأسلوب التلاوة اقرب الى الكلام المعتاد منه الى الفناء ، ومن المقرر ان يحدث تأثيرا وجدانيا مباشراً أكثر من البوليفونية . ومن الأنواع

الأخرى التى ذكرها « دونى » الى جانب أسلوب التلاوة *stile recitativo* أسلوب المشاهد التمثيلية *stile rappresentativo* وينتهى إليه كل الألحان التى قصد بها العرض المسرحى . بقى بعد ذلك مصطلح آخر هو الأسلوب التعبيرى *stile expressivo* يدل على أى نوع من الموسيقى الغنائية يجمع فى وحدة كاملة بين الشعر والموسيقى ، وفيه مطابقة مثالية بين الفكرة الشعرية والتعبير الموسيقى ، حيث تصادف الثبرات العاطفية للنص صدى عاطفيا مماثلا فى الموسيقى . وهكذا تمخضت الحرب التى شنت ضد الأسلوب البوليفونى فى العصر السابق عن نتيجة ملموسة ، هى أسلوب جديد فى التعبير الموسيقى اعتبره ممارسوه أسما بصورة قاطعة من أسلوب عصر النهضة ، وأقدر على نقل خبايا المشاعر والعواطف الانسانية .

الدراما الموسيقية الباكورة

تمخض عن الاعجاب الذى لا حد له بفنون العصور القديمة وآدابها — الحقيقى منها والتمثيل — انشاء جمعيات واكاديميات علمية اضطلعت برسالة حضارية جليلية الشأن فى حياة الفكر الايطالى ، انتقل أثرها الى ما وراء جبال الألب والبيرينيه . وبعد نهاية القرن ، فقدت أغلب هذه المنظمات دافعها الأصلى ، ورغم احتفاظ بعضها بحساستها الاصلية ، وبفكرتها الجمالية ، التى اتجهت الى الصقل أكثر من اتجاهها الى الخلق ، الا انها بدت فى عالم الباروك الدينامى فى غير موضعها — جماعة من رجال الأدب والفن الممتازين الذين حظوا مثل الأكاديميين فى عصرنا بتقدير عظيم من العالم الرسمى . ولكن الفن الحى قد نظر اليهم باستخفاف . « كانت إيطاليا مزدحمة بالشعراء والفنانين من كل

نوع ، بينما انتشر النقد والخطباء والنحاة والاساتذة والاكاديميون كالعشب الغريب في الحقل (*) .

ونشأت « الكاميراتا الفلورنسية » ، الجماعة الادبية الفنية ، وسط هذا الجو وهذه الاتجاهات . والى جانب النبلاء « جوفاني باردى » ، و « الكونت فرنيو » ١٥٣٤ - ١٦١٢ و « جاكوبو كورسي » الذين تولوا رئاسة الكاميراتا ، كان من بين الاعضاء : الشعاران « أوتافيو ريفوتشيني » ١٥٦٢ - ١٦٢١ ، و « مارينو وكيابريرا » والمغنيان « بيرى » و « كانتشيني » ، وصاحبا النظريات الموسيقية « فينشنتو جاليلي » ، مع الاكتفاء بنكر افضل المعروفين من بينهم . واضطلع الادباء بدور توجيه نشاط هذه الجماعة التى اقتصرت نشاطها على الفن . وتولى الزعامة الكونت باردى نفسه و « مى » و « فينشنتو جاليلي » ، وكانوا من المغممين اعجابا بالمعالم الكلاسيكى ، ومن المعنيين خاصة بموسيقى القدامى . اما « جاليلي » فيبدو انه قام بدور الروح الرائدة ، وهو من الموسيقيين المتعدى الجوانب ، وان كان لم يتابع الدراسات المعتادة لمعاصريه . وتصدى هذا الخواقة الزكى فى عنف لآل فن العصر السالف العظيم محسب ، بل ضد نظام البوليفونية واعتبرها انتهاكا لمذهب القدامى (اى الاغريق) فى الفن بوضوحه وبساطته . ونشر جاليلي سنة ١٥٨١ عملا اسماه Dialogo Della Musica Antica e Moderna عبر فيه عن افكاره فى اسلوب عدائى عنيف ، كما الف لتدعيم وجهة نظره عدة اغانى للصوت المنفرد بمصاحبة العود . وجرت العادة على اعتبار هذه الاعمال اسلافا للأوبرا ، وقد ضاعت من أسف ولم تعد معروفة للخلف . ولكن هل يصح القول بان ما صادفناه عند الكاميراتا فى بداية عهدها كان يمثل الدراما بالفعل ؟

(*) تاريخ الادب الايطالى لفرنسكو دى سانكتيس .

« جالت بخاطري فكرة وضع كلام متالف ، نوع من الموسيقى ،
ينتقد فيه الغناء الصميم لصالح الكلمات » . يتبين لنا من هذه
العبارة المأخوذة عن مقدمه « كاتشيني » لكتابة : الموسيقى الحديثة
Nuove Musiche — وكان مؤلفه يحترف الغناء ، وعلى شيء من
الخبرة في التأليف الموسيقى مثل أغلب المغنيين في القرن السادس
عشر — انه لم يتجه الى ابداع دراما جديدة ، بقدر البحث عن
اسلوب في الغناء يناسب المغنين وغاية الفزعة الانسانية
(الهيومانيه) . كانت الحركة باكملها مجرد دور من الاتجاه العام
لزيادة التقريب بين الشعر والموسيقى . فلقد تم في وعى في أواخر
عصر النهضة العناية بأجراس الشعر ، وسلاسته ، وبخفة
انطلاق الايقاع . وتنافس الشعراء والموسيقيون في حماسهم
لتحقيق وحدة كاملة بين الكلمات والموسيقى ، فاشترك « تاسو »
مع « جيزوالدو » ، و « كيابريرا » مع كاتشيني ، في العمل على
زيادة تطويع الشعر للغناء ، وصلاحية الموسيقى للتعبير . وهذا
هناك آنئذ ازدهار كبير للشعر التوقيعي ، قسام فيه شعراء
الكاميراتا بدور هام . واحتفظ كل من الشعر الليريكي والموسيقى
بصلاتها الوثيقة الى عصور حديثة نسبيا ، وان كان العنصر
الموسيقى في هذه الوحدة قد تعرض لتغيرات أساسية . فقد
تمخض الجمع بين الشعر الدرامي والموسيقى عن مشكلة أزلية
شغل حلها جميع الموسيقيين منذ عهد « مونتفردى » ، مع تفاوت
في النجاح ، انه الصراع بين العنصرين الأساسيين في هذا النوع
الذى يجمع بين الأدب والموسيقى . حاول الموسيقيون والشعراء
والفلاسفة زهاء ثلاثة قرون ، العثور على موازنة وارتباط صحيحين
بين هذين العنصرين . فالمسرح الليريكي ، والدراما البحتة ليسا
متمثلين ، ولا يشتركان في نفس المقومات . وما لم نعترف بالآوبرا
كصورة مكتملة مستقلة من صور الفن ، لها قوانينها الخاصة

بها ، فاننا سنرتكب خطأ جسيما مثلما فعل فاجتر في فلسفته لنن
الأوبرا ، تميزت بالمعيتها ، وان كانت في غير محلها على الإطلاق .

ولقد عبر المتقدمون من أنصار الدراما الموسيقية في ديباجة
أعمالهم عن الاعتقاد الراسخ « بقيام القدامى من اليونانيين
والرومان بغناء التراجيديات من أولها لآخرها على المسرح » .
ومهد هذا الفرض الطريق لظهور الدراما الموسيقية أو الأوبرا .
ومع هذا فليس في مقدور حماسهم للكلاسيكيات مهما بلغت حرارته،
تبرير استئناجهم التاريخية الخاطئة عن طبيعة التراث الكلاسيكي،
ولا تضليل المؤرخين المحدثين الذين لن يعجزوا عن اكتشاف
الخصائص الإيطالية الأولية للمسرح الغنائي وراء هذا الطلاء
الكلاسيكي الهزيل . لقد بحث الانسانيون (الهيومبسانست)
الفلورنسيون عن الدراما الموسيقية عند القدماء وان كان ما اهتموا
اليه هو الدراما الموسيقية للعالم الحديث . ولكن هل كان فلاسفة
الذوق الفنى بعيدى الخطأ عندما اعتبروا الدراما اليونانية أوبرا
مع الموسيقى opera in musico . ومع التسليم بانهم لم يعرفوا
الكثير عن الموسيقى القديمة — ومعرفتنا بها شحيحة بما فيه
الكفاية — الا انهم قد استطاعوا ادراك الخاصة الليريكية في
الدراما اليونانية ، كما استنتجوا ان الغناء لم يقتصر على
الكورسات ، لوجود آريات حقة متناثرة في الدراما . ففى ذروة
(الانفعال) ، تمهد الأحداث لمواقف ميلودرامية ليبريكية ، تطلب
الموسيقى ، مثلما يستدعى برج الكنيسة وجود الناقوس . ولا جدال
ان الدراما اليونانية في طبيعتها الأساسية فن ليريكي ، ولا شيء
يوازىها من حيث ليريكيتها في العصر الحديث غير المسرح الإيطالي،
ومن ثم يمكن تصور اعتبارها كالأوبرا ، لأن « الأوبرا » تتضمن
الموسيقى ، والموسيقى مرادفة لليبريكية . غير ان هناك سببا
آخر عميق الجذور يفسر ما بين الأوبرا الإيطالية والدراما

الكلاسيكية من قرابة . فكلاهما قد نبع من عبقرية « أمة » .
ولا يمكن الحكم على الموسيقى البسيطة في الدراما اليونانية ،
والموسيقى البسيطة في الأوبرا الإيطالية (التى تعد بسيطة نسبيا
بمقارنتها بالمبدعات الأوبرائية للأمم الأخرى) واتباع المعيار العلم
للموسيقى . اذ لا يمكن مقارنة الريتورنيالات (الترجييمات)
البسيطة في « أورفيو » لمونفردى . بالسمفونيات الهائلة في القرن
التاسع عشر . وليس من المستطاع قياس رسيئاتيف « يوميلى »
البطولية — وان كانت مقنصدة الى درجة عجيبة — بالفانتازيات
الكورالية العظيمة في الأوراتوريو الحديث . ان الواجب يقتضى
الحكم عليها في حيزها فحسب ، حيث ينظر اليها على الدوام
كمنجزات مجيدة في المسرح الغنائى .

ان مشكلة العلاقة بين الموسيقى والدراما وثيقة الاتصال
بروح البلد الذى ظهرت فيه . فالعبقرية الألمانية تمثّق الاستفراق
في الأحلام والتأملات الميتافيزيقية ، ومن ثم لا تعد دراماتهم الليريكية
أوبرات بمعنى الكلمة ، اى وحدثت مكلفة من الشعر الدرامى
والموسيقى ، لان الموازنة بينهما تتعرض للخلل بفعل شطحات
الخيال والرمزية . ويصح نفس الكلام عن الفن الفرنسى مع
اختلاف ، وهو اعتماد التوازن على عوامل أخرى ، وهى هنا :
الحركة . ولقد تحدث « بوالو » عن استحالة كتابة أوبرا جيدة
perce que la musique ne sait narrer (لان الموسيقى

لا تقدر على السرد) وان كانت القدرة على السرد القصصى التى
انكر الأديب الفرنسى الكبير توأفرها في الموسيقى ليست جوهر
الموسيقى الدرامية . وكثيرا ما تناسى الموسيقيون الفرنسيون هذه
الحقيقة الأخيرة (*) وأقروا نقد بوالو اذ انفردوا بالانغماس في

(*) لا أحسب الفرنسيين يوافقون على ما يقوله عنهم هذا العلامة . فهو
هنا واضح ضعف الاتهام بروح المسرح الفرنسى الكلاسيكى — المراجع .

وصف الأعمال والأحداث الخارجية . ان المسرح الفرنسى يعنى « بالحركة » أكثر من عنايته بالمعاطف ، فهو لا يستغرق فى استقطبات الانفعالية للدراما ، وتعنيه قبل كل شيء فى نظرتة الى المعاطف الجوانب العملية التى تشارك فى « الحركة » . وعرض الموضوع بطريقة الحكاية ، وخاصة فى « المطولات الخطابية (tirades) لا تبدو انها تناسب الأوبرا . فالأوبرا تدخل فى صميم الواقع *in media res* ، بلا حاجة الى الذاكرة أو المنطق وغيره من ملكات العقل . ان هذا لا يعنى عدم امكان لجوء الأوبرا الى السرد . فلو قام الموسيقى بانعاش تلواته بالانفعال بدلا من اللجوء الى التفاصيل التى يمكن التعبير عنها بوساطة البلاغة وحدها ، فقد يحقق هذا نتائج باهرة .

فى إيطاليا وحدها نرى تحقق « الزيجة المقدسة بين الدراما والموسيقى » على نحو مقالف حقا . فالإيطاليون يستمعون الى الأوبرا فى نشوة لانها لغتهم الحققة ، اللغة المعتمدة على العاطفة الخالصة المتحررة من قيود العقل . فهم يستغرقون فى العاطفة بلا نقاش ، ويشاركون فى المتعة دون محاولة لضبطها . وساعدت تلك الخصائص على ازدهار النوع المميز من الموسيقى الذى ندعوه بالأوبرا . والأوبرا — مع بعض الاستثناء — فن إيطالى صرف ، لأنها فن شعب يفيض بالحياة والفن . على ان المقصود بذلك ليس الأوبرا التى وضعت أسسها جماعة الكاميراتا ، أو الدرامات الموسيقية التى اتجه السادة الفلورنسيون الى خلقها بعد الرجوع الى نماذج المسرح اليونانى .

وينحدر النشاط الأدبى للكاميراتا من الشعر الليريكى . ولقد شب « أوتافيو رينوتشيني » ، وهو أول من كتب نصا للأوبرا ، على أشعار الريفينسانس فى عصره ، وهو فن كان فى طريقه الى الاضمحلال بالفعل . وفى دراماته ، تركيز على الروح الليريكية

(أى الغنائية) رغم مستلزمات المسرح ، وضرورات الأحداث
الدرامية الواضحة ، والغلبة المعترف بها الخاصة بإعادة احياء
التراجييديا الكلاسيكية . كان « رينوتشيني » وهو سليل عائلة
فلورنسية نبيلة ، شاعر بلاط . اذ كان يعبر في مبدعاته الليريكية
والدرامية وفي روح أعماله دائما عن الولاء لسدة الحكم ، ومجد
في أغانيه أعمال أولياء نعمته الأمراء ، وكتب رواياته للترفيه
عنهم . وفي بلاط المديتشي ، المولع بالآبهة والمظاهر ، كان هناك
افتتان بوجه خاص بالحفلات الفكرية والباليهات والكرنفالات .
وفي كل المناسبات الاحتفالية كالزفاف أو زيارات الشخصيات
المرموقة ، أو الكرنفالات ، كانت تقام حفلات مسرحية ينفق عليها
بسخاء . وشارك « رينوتشيني » في الكثير من هذه الاحتفالات ،
وكان طبيعيا أن يكون هو بالذات أنسب شخص لتحقيق الغاية
التي تطالب بها « الكاميراتا » ، وهي احياء التراجييديا
الكلاسيكية . وعند محاولة « رينوتشيني » الاهتمام الى قالب
يستحق اسم التراجييديا ، كتب « دافلى » ، التي عرضت أول
مرة في دار « جاكوبوكورسى » سنة ١٥٩٤ ، فيها يحتمل . ولم
يستقر الرأي بعد على تحديد هذا التاريخ بصفة قاطعة ، ولو أنه
من المستبعد أن تكون هذه الواقعة قد حدثت في تاريخ سابق .
اذ بدىء في العمل بعد انتقال زعامة الكاميراتا الى « كورسى »
سنة ١٥٩٢ . وصادفت « دافلى » نجلا منقطع النظر ، واعد
عرضها في عشرات السنين التالية . وحدث « رينوتشيني »
تعديلات طفيفة ، بعضها يرجع الى سنة ١٦٠٨ ، وقام حينئذ
بإعادة تلحين النص بحذافيره « ماركو دا جالياتسو » ١٥٧٥ —
١٦٤٢ — بعد أن كان بيرى وكاتشيني قد أعداه بالفعل — وهو
موسيقى اعترف بيرى ذاته بتفوقه عليه . وترجم النص الشهير
في النهاية الى الألمانية بواسطة « مارتين أوبيتس » ، ولحنه

« هينريخ شوتس » سنة ١٦٢٧ ، وبذلك أصبح أول أوبرا المانية .

لم تزد « دافنى » بالفعل — التى ينظر إليها بوجه عام على انها أول أوبرا — عن تجربة ، وحتى بعد أن أعاد « رينوتشيني » اعدادها سنة ١٥٩٧ فانها لم تبد أكثر من رواية باستورالية (أى قصة رعاة) ذات مسحة درامية . ورغم سذاجتها وانفتاقها الى الروح الدرامية الحقة ، الا أن هذه الأوبرا الباكرة قد استطاعت أن تتقدم على كل المحاولات الأولى فى التأليف الميلودرامى . ولقد ضاعت موسيقى « دافنى » الأولى ، وبذلك أصبحت أول أوبرا كاملة بالفعل هى « أوريديتشى » ، التى كتبها « رينوتشيني » بعد تأثره بالنجاح الذى صادفته « دافنى » وكان ذلك بمناسبة زفاف الملك هنرى الرابع ملك فرنسا الى ماريّا دى مديتشى . وألف الحائنها « بيرى » و « كاتشيني » . وأقيم العرض الأول — الذى اعتمد على الحان « بيرى » أغلب أجزائه ، وتضمن بضع أرباب لكاتشيني — تحت رعاية كورسى بقصر « بتي » ١٦ أكتوبر سنة ١٦٠٠ . ولابد أن تكون المبادئ الفنية لجماعة الكاميرا قد درست بعناية حتى أدق تفاصيلها ، لأن كاتشيني الذى رجّع الى نفس النص الذى ألفه « بيرى » قد استطاع الاهتداء الى نتائج مماثلة ، وإن كان أى تأمل دقيق للأجزاء الفئائية يبين أن الموهبة الموسيقية عند « كاتشيني » كانت أقوى . وتجسّمت فى « أوريديتشى » — التى يمكن بكل اطمئنان تسميتها بالأوبرا من الناحيتين الأدبية والموسيقية — كل تطلعات الكاميرانا وخبراتها. فلم يكن النص مجرد رواية باستورالية ذات مسحة درامية ، كما هو الحال فى « دافنى » ، ولكنه كان شعرا دراميا بمعنى الكلمة ، كتب فى لغة جزلة . واستمرت « دافنى » (تدعى بالباستورالى فانولا) (توصف بحوتة رعاة) ، بينما ظهرت كلمة « تراجيديا »

في مقدمة « أورديتشي » . وسرعان ما جاء في أعقاب ذلك على الفور وصف « اريانا » لرينوتشيني بالتراجيديا . ولما كان رينوتشيني من المواطنين الفلورنسيين لذا تمتد جذوره امتدادا عميقا في تراث الليريكيين في القرن الرابع عشر والقرن السادس عشر . وكان رينوتشيني ضحية « المارينسيمو » الذي كان شائعا بالفعل في الشعر الايطالي . وهكذا يتضح ان المسرح الليريكي الجديد قد بدا تحت رعاية الشعر ، الذي كان يشر بالكثير ، وان كان قد ترك بعد تقدم التاريخ الاوبرائي لسوء الحظ .

ذكر « جاكوبو بيرى » في مقدمته « لاورديتشي » انه راقب عن كثب طريقة الناس في الكلام ، وحاول التزامها في تعابيرهم الموسيقية بالنسبة لكل مستويات الانفعال . وللحصول على هذه اللغة الموسيقية ، رأى التزام نفس الطبيعة في السطر الغنائي ، الا اذا تطلب التغيير في معنى النص ، أحدث تغير في الطبقة ، وعندئذ يتغير المؤلف الذي اعتمدت عليه طبقة الغناء ايضا . كان أوركسترا « بيرى » صغيرا ، ولم يكن من المفروض ظهوره . فمهمته هي سناد المغنى ، وطالب الموسيقى صراحة الا تكون مصاحبة الآلات سببا في تحويل انتباه المستمع . اما الكورس فقد شارك بدور فعال في الرواية . اذ كان يمثل عنصر التأمل (والتعليق) في الدراما ، كما هو الحال في الكورس الكلاسيكي عند قدماء الاغريق . والأجزاء الكورالية في « أورديتشي » بيرى وكاتشيني مكتوبة في اسلوب مقبول ، وان لم يتصف بامتياز . وفي هذا ينم عن عمل هواة موسيقى من النبلاء . ومع ذلك فان هذه الكورالات تبدو اشباه بواحة في صحراء التلاوات شبه الموسيقية . اذ علينا أن نعتزف ان « الريشيتاتيفات » التي تطول دون أن تتضمن أى لحن موسيقى — تنشئ جوا من الرتابة يبدو لنا غير محتمل . فهي تعتمد على الكلام لا على الموسيقى . وان كان معاصرو « بيرى »

قد رحبوا بأسلوب التلاوة *stile recitativo* ، وأبدوا إعجابا لا حد له به . ورغم ما يبدو فيه من ثقل في نظر الدارس الحديث ، إلا أن العمل يحل طابع المحاولة الفنية المتحمسة . وتكشف أوربيديتشى عن المظهر المألوف للفن في دور التكوين وهو يكافح من أجل القدرة على التعبير . بينما كان الموسيقيون واضحو الإيمان بأنهم فنانون يحسون فطريا بانتهاجهم الطريق الصحيح .

كان « بيرى » و « كاتشيني » و « جاليانو » فنانيين متحمسين ، ادعوا — واشترك معهم في الادعاء أعضاء الكاميراتا — أنهم حرروا الموسيقى من ريقه البوليفونية ، إلا أن هذه الموسيقى المتحررة ظاهريا قد خضعت لقيود أشد من أى عهد مضى . فلقد تجذبت في الريشيتاتيفات الخاضعة للكلام خضوعا صارما ، وبدت مجرد دراما تغنى . والدراما الموسيقة الجديدة كما تصادفنا في أول فنان لها عند الفلورنسيين لم تكن صورة مستسخنة من التراجيديسا الاغريقية ، أو احياء لها . نهى مثل التراجيديات الايطالية في القرن السادس عشر محاكاة مدروسة ، باهتة اللون رغم امتياز النص ، ونحن ننسى مع هذا أن الكاميراتا كانت مكان التقاء الشعراء والفنانيين الذين لم يكن بينهم موسيقى واحد عرف بتأليفه للموسيقى أو احترافه لها . ولم يكن أمرا مستقبعا أن تتعرض الدراما الليريكية للجهد والتكلف وانباع اشكال مثالية مثل الشعر الموزون المقفى *vers mesure* للأكاديميين الفرنسيين لولا قيام الموسيقيين الاصالي بلنقاذاها من يد الأدباء . ومع هذا فقد ضمن الفجاح الساحق « لأوربيديتشى » مستقبل الفن الدرامى الموسيقى الجديد ، وأمسى الآن يترقب العبقرية التى تساعد على الارتفاع من الروايات الاحتفالية البلاغية الى عالم الموسيقى ، وابعاده عن المحاولات الأدبية لحياء التراجيديات القديمة والسمو بالألحان والغناء ووضعها في موضعها الصحيح ، لا كتابع للدراما ، بل

روحها النابض . فاذا كان الفلورنسيون قد حاولوا محاكاة الكلام في صورته العاطفية بالموسيقى . فان محور الدراما الموسيقية قد استطاع تقديم العاطفة ذاتها . وجاء العبقرى الكبير في صورة موسيقى أمكه ، بفضل عدم تقيده بقداسة أسماء افلاطون وأرسطو ، طوح كل شيء فرض على الموسيقى بوساطة ذوق الثقافة العامة (الديلتانتى) وبذلك ولدت الأوبرا أو الدراما الموسيقية .

موننفردى

هنا ظهر الى الوجود واحد من أولئك الأسماء المقتدرين على خلق شكل جديد في الفن ، وتنظيمه . وان ما قام به هذا الواحد في عالم الفكر أشبه بظهور نوع من الكائنات الراقية في الطبيعة بعد سلسلة من المحاولات العقيمة . لم يكن كلاوديو موننفردى (١٥٦٧ — ١٦٤٣) موسيقيا فذا فحسب . انما اتصفاه بالعظمة يرجع الى قدرته على التأمل والتركيز الشعري ، وجديته ، ومثابرته في سبيل تحقيق مثله . فهو — لا الأدباء الفلورنسيين — أول فنان يعمل على احياء التراجيديا القديمة وابداع دراما موسيقية تجمع بين الكلاسيكية والروح الحديثة . فهو « اسخيلوس » الموسيقى ، وصاحب عبقرية موسيقية خلفه ، لم يهدف الى تحقيق مثل ماضى سحق ، ولكنها ساءت التعبير عن حياته ذاتها ، والحرارة الكامنة فيها . لم يستطع خياله الواسع وابداعه الموسيقى المتعدد الألوان وخصوبته التى لن تنضب قط ، وإيقاعاته المأساوية (التراجيدية) وقدرته المدهشة على التعبير الدرامى ، الاهتمام الى مجال مناسب له فى الأشكال الموسيقية السائدة فى عصره . فلقد أثبت المادريجال ذاته — وكان من اعظم

أسانفته وأجرامه — ضيق أطاره وعدم اتساعه ، لخواطره
وتفاعلاته . وساقته فطرته الى الدراما . غير انه ، بعد انتجارب
العاطفية في المادريجال الكروماتية ، لا بد أن تكون تجارب
الكاميرانا قد بدت له بدائية في هرمونيتها ، وبنائها . مبهمة في
شكلها . وبعد أن انحاز ذوق ملتقوا وعائلته انحيازاً كاملاً الى
الميلودراما ، طالبوا مونترفردى بتلحين دراما من تأليف
« لسندرو ستريجيو » وزير دولة مانتوا ، وابن مؤلف المادريجال
الذى حظى بشهرة عظيمة كشاعر .

حينما كان مونترفردى يلحن « اورفيو » لس تريجيو « نركت
لنفسه العنان في الرجوع الى التراث الموسيقى العظيم في القرن
السلاس عشر ، بعد أن نبذه الفلورنسيون الدجماطيقيون .
وهكذا تم مزج كل شيء يمكن استخدامه درامياً في عصر
البوليفونية ، مع وسائل التعبير المستحدثة التى جاء بها أسلوب
ملأوة stile recitativo . هذه القدرة على الجمع بين القديم
ونحديث هى التى منحت الثقة والطمأنينة فى الوقت الذى شعر
عنه الآخرون بالشك . لعل العامل الأهم هو أن مونترفردى لم يكن
من رجال الأدب ، ولم يكن دافعة لابداع الموسيقى اشباع رغبة
ذهنية نحسب . فاستطاع فى أول أوبرائه : « اورفيو » — التى
يمكن أن نعدّها بحق أول أوبرا فى تاريخ الموسيقى — الاهتداء
الى أسلوب ذى شخصية فريدة ، ولعل احداً من الموسيقيين
الآخرين لم يستطع تحقيق شيء مماثل فى أول عمل كبير له . وعلى
الرغم من بقاء عناصر قصص الرعاة من « الباستوراء نافولا »
التقليدية فى « اورفيو » ، الا أن هذه العناصر القديمة قد سخرت
لغايات جديدة . ويصح لنا القول أن مونترفردى قد جند كل أسلحته
لهارمونية والاوركستراالية المعروفة فى عصره لمساعدته على تحقيق
غاياته الدرامية . وشارك الأوركسترا فى الحركة الدرامية ، واتجه بكل
قوته نحو التعبير النفسانى للموسيقى . لم يعد الأوركسترا مجرد

خلفية تقف موقفا سالبا . بل اتجه الى المشاركة في ابراز روح العمل الفنى على المسرح . وبينما استعملت « أوريديتشي » مازورات قليلة من موسيقى الآلات ، فقد احتوت « أورغيو » على ١٤ مقطوعة أوركسترالية قائمة بذاتها ، أو « سمفونيات » وغيا بعد ، وتمشيا مع العدالة والسبل المتوفرة له ، خفض مونتردى مصاحباته الأوركسترالية ، واعتمد على الأوركسترا الصغير المألوف . ونهض باللحن الغنائى الصداح « الاريوزو بل كانتو » ، وضيق نطاق تلاوته اللحنية (الريبستاتيف) فاثبت أن صيغ الفلورنتين الخطابية الهادئة التى تطول الى غير حدود ، وتخضع لفترات خضوعا كاملا ، ليست بها يناسب مؤلف الدراما . فالريبستاتيف لا يطول معه لانه سريع الاحساس بالمشغولون الغنائى للنص ، فيقاطع التلاوة بفقرات غنائية قصيرة . وساقته نفس النزعة الى « الميلودية » وهى شئ مغاير للحن الغنائى الخفيف الرشيق فى الكانزونيتا ، بل اللحن المعبر بتموجاته الجريئة ، والذى سيطر على الموسيقيين زهاء قرن من الزمان . وكان يفضل على الحوار الملحن افساح المجال للفناء المشترك بين اصحاب الادوار الاولى فى الأوبرا . وقصارى القول ، توصل مونتردى الى أسلوب اعتمد على التعاقب الدرامى للحن ذات قوام موسيقى ، وقدر لهذا الأسلوب أن يسود الأوبرا لمدة مائتى سنة . وهكذا مر انجاز مونتردى بخطوات مجيدة ، فبدأ بالمدرجال الثورية ، وانتقل الى الدراما الموسيقية المعتمدة على التلاوة الملحنة (الريبستاتيف) ، وانتهى عند النظرة الأوبرائية الجديدة بالحنانها التى لها بدايات وذرى ونهايات . وبذلك مثل واجمل كل الاتجاهات الموسيقية للباروك فى بكورته .

بعد وفاة الدوق فينشتنسو (١٦١٢) ، انتهز مونتردى الفرصة وسعى للحصول على مركز افضل . واذا ذاعت شهرته فى سائر أنحاء ايطاليا ، تسنى له الحصول على احدى الوظائف

الموسيقية المرموقة في ايطاليا : رئيس الكورال والموسيقى في كنيسة القديس ماركو في فينسيا . وعند وصوله الى هناك ، لم يكر الأوبرا قد بلغت فينسيا بعد ، فأتجه مونتردى الى تأليف موسيقى الكنيسة وهى أساس العمل الموكل به . ومن حسن الطالع انه أمكن المحافظة على بعض مبدعاته الجميلة في هذا الميدان ، وهى ميسورة في طبعة حديثة . . اما أعمال المسرح والباليهات والفواصل الترفيهية والدراسات الدينية ، والأوبرات التى ظهرت بعد سنة ١٦١٥ فقد ضاعت . ثم وهن الحماس السابق للفنون والترفيه في الجمهورية ، عروس الادرياتيك ، بتأثير الوباء الذى انتشر بعد سنة ١٦٣٠ ، واعتزل الفنان الشيخ مباهج الدنيا ، ورسم عام ١٦٣٢ تسيلا ، واعتزل الجمهور .

وانبعثت الحرارة من جديد في مونتردى المتقاعد بعد افتتاح أول أوبرا عامة سنة ١٦٣٧ ، وما أعقب ذلك من حماس جماهيرى للأوبرا ، فاستبقت موهبته الخلاقة ، وردت اليه روحه الدرامية، وكتب حينئذ آخر أوبراته الكبيرة . ونحن اذا اعتمدنا في حكمنا على الأوبراتين اللتين ما زالتا باقيتين : (عودة أوليس) *II Ritorno d'Ulisse* (تسويج الامبراطورة بوبيا) *L'Incoronazione di Poppea* أمكننا القول بأن هذه الأعمال كانت من المعجزات الحقة في التصوير الأوبرائى ، والتعبير الفنى عن أعماق المشاكل الانسانية وأكثرها إثارة . وعادت « بوبيا » للظهور في أيامنا على بعض المسارح الأوربية . وبفضل نبرات موسيقاها العاطفية ، والذرى العالية في الحانها المنطلقة المتدفقة ، فاتها تحتل مكانا فريدا في تراث الأوبرا . ولا يقارن بها غير « فالستاف » فردى — في كل من مأساة خيبة الأمل لدى بطليها وتبدد وهما ، ثم في شاعريتها الساحرة . فقد ألف مونتردى « بوبيا » وهو في الخمسة والسبعين والف فبردى أوبراه في التاسعة والسبعين .

كثيرا ما شبه الكتاب المحدثون مونتردى بفاجنر . على انه لو صح القيلام بمثل هذه التشبيهات ، فأغلب لظن ان هناك أوجه قرابة أوثق بين مونتردى وبين « ميكل أنجلو » . فمهما أقارب في كفاحهما الجبار مع المادة والشكل ، وفي حربيهما الدائمة لنحرير القوى الانسانية ، وتنقيتها المحزن بخواء لغايات القصوى لحياة الانسان من أى هدف ، وهما ندان كذلك في عبثيهما بأسرارها الدفينة ووحشيتها الرهيبة ، التى لا يستطيع ضجيج العالم النفاذ فيها ، ولا ان يخفف من وطأتها بلسم الدين أو الحب . ولعل مونتردى قد شعر بمعق الاحساس بشدة الحيوية المنبعثة من الحضارة الجديدة ، وبما فيها من ايقاعات وميلوديات طائفة . غير انه فى نهاية احدى مادريجالاته الجميلة التى كتبها فى خريف حياته عندما اشتكى فى قوله « Sono un deserto » فقد اعترف بانه كان يشعر فى أعماقه بالوحشة الابدية للصحراء . لقد علمته هذه الوحشة ان استيطان روح الانسان لن يتحقق اعتمادا على اللغو الكلاسيكى ، بل بالتعاطف والحب . واذ كان يتأمل احزان البشر ، بدا له ان الاسى والانفعال هما حقيقة ما يتكشف عن الانسان ، وشعر ان الآلام والعواطف الى لا يروض هى التى صورت الانسان كما هو عليه : مخلوق بائس . فهو كائن « مأسوى » يستطيع العيش على الأرض ، والكفاح والسقوط فى ميدان البطولة . وكتب مونتردى فى احدى رسائله (ديسمبر ١٦١٦) : « لقد تأثرت الناس بآريانا لانها كانت امرأة ، وبأورفيوس لانه كان مجرد رجل » غير ان الفنان عندما اراد تمكينهما من أن يكونا رجلا وامراة فقد صورهما فى أوجاع الماطفة . فعندما سمع الناس نبأ وفاة أوريديس انهاروا حول أورفيوس . أما فتجع آريانا فهو أعنيه قلب انسان يتسوج ويطلب بالخلاص عن طريق الموت . وفى « بوبيا » أيضا ، ثمة مشاهد للحب فيها شهوة متأججة . فالاصوات تهيم فى دعة

ولطف ، ثم تتدلع وتقفز بحمها الحارة . لم يحلم « بيرى » أو « كاتشيتى » بمثل هذه النبرات . بينما نحن ما ففتنا نعيش على التراث الدرامى لابن ماتتوا الذى يمثل الى جانب رمبرانت ، شاعر الباروك يكشف عن أعماق النفس الانسانية .

لو ان القواعد الصارمة للانسانيين (الهيومانيين) الفلورنسيين المتزمتين هى التى سادت ، لما كان من المستبعد تعرض موسيقانا الحديثة برمتها الى نكسة خطيرة . ان « الكاميرانا » كانت أشبه بجزيرة عجيبة تمثل عصر النهضة وسط عالم الباروك الايطالى العاطفى . ومن ثم بدت غير مسايرة لزمانها ، عاجزة عن تحقيق أى تقدم . وما حدث يصور القاعدة التى طالما تعرضت للنسيان : نادرا ما يكون الفنانون الثوريون التجريبيون هم قادرين على هدايتنا الى أرض الميعاد . فعند الوصول الى حافة هذه الأرض ، تنتقل الزعامة الى الأكثر حرصا وعناية ، وهم مع ذلك من قوى العقلية القوية الذين يحجمون عن نبذ الماضى ، وهم الى هذا قادرين على استيعاب الحاضر . لم تكن غاية اصحاب هذه الروح فى الباروك الايطالى استرجاع عالم القدامى الخرافى الغلام . انهم كانوا غفنيين محدثين يتطلعون بأبصارهم الى الامم . وبمجرد استيقاظ الموسيقيين من اتساع الاتجاهات القديمة (ويعنى الموسيقيين الحقيقيين) فانهم تولوا الزعامة مستحضرين النفثس المنبوذة من القرون الغابرة . فعاد الكونترابنت الى سلف عهده ، واهتدى الى عوالم مستحدثة اثبت فيها فاعليته ، وذلك فى الكورسات الحية بالدراما الموسيقية ، وساعدت استاذية مونتردى لفائقة فى كتلة الكورالات المادريجالية

على جعل الكورس أداة جد طيعة ، فوقفت الأدوار الفئائية (الآريات) تعارض التلاوات المنطلقة بغير ضابط ، لان (الآريا) تمثل الميلوديا ضد الصيغ الخطابية . وتبدو هذه الميلوديات مستقلة عن قواعد العروض الشعرى ، وغالبا ما يخضع شكلها لحاجات التعبير الموسيقى . ومن الناحية الدرامية ، ينبغي أن تنمو الآريا من الريسيتاتيف باعتبار أن التلاوة الملحنة هي العامل الدرامى الذى يمثل تطور الأحداث ، بينما تعمل الآريا على إبراز روح الدراما فى عواطف غنائية (ليريكية) رحيية . وكانت هذه المعانى معروفة على خير وجه لدى أوائل واضعى النصوص ، وقد اظهر « رينوتشىنى » تبصرا دراميا عندما جعل « تفجع آريانا » — وهو المونولوج العظيم ، وربما قلنا أعظم آريا فى الأوبرا — المحور الجوهرى لدرامته . ان ما قدمه لم يكن مواظ خطابية ، أو اشعارا ماديجالية لا تقدم ولا تؤخر ، بل كان تعبيرا صادقا عن الأسى . واستطاعت المؤلفات الموسيقية التى تمخضت عن اشتراك مونفردى مع « رينوتشىنى » أن تحدث أثرا الى درجة ان كل « بيت يقتنى هاريسيكورد أو عودا كان يعطى بنبيرات آريانا الحزينة ، تغنى بصوت مرتفع » انه لمن المستطاع كتابة فصل كامل فى تاريخ الموسيقى عن هذه الأغنية الحزينة ، التى حظيت بالاعجاب ، وقلدها كل موسيقى حتى نهاية القرن . ولم يكن الايطاليون وحدهم هم الذين تأثروا بنبيراتها الانسانية العميقة، بل تأثر بها موسيقيو البلدان الأجنبية أيضا ، ومن بينهم أحد المنازين من أسرة باخ : يوهان كريستوف باخ (١٦٤٢ —

Wie bist du : التي الفها Lamento . فقد اقتدت ال
denn, o Gott بالاصل اقتداء كاملا .

لاحظنا عند الكلام عن شانسونات « الريفسانس » في فرنسا ،
شدة عناية أغلب هذه المؤلفات بالتوازن « السيمترى » . اذ كان
القسم الاول يعاد ، بعد قسم متوسط مختلف . ويترتب على ذلك
قالب له تصميم يمكننا ان نصفه بالرموز الآتية : ا - ب ا . اتبعت
كاتزونيتا الآلات الطريفه نفسها في بناء الشكل ، واستطاعت بعد
ان اتخذت اسم آريا ال da capo (وترجبتها من الرأس ،
اى من البداية - او عود على بدء) أن تلعب دورا هاما في
موسيقى القرون التالية . ورغم امكان مصادفة نماذج محدودة
لهذه الطريقة في بعض المؤلفات مثل الكونشرتوات الكنائسية .
concert Ecclesiastico « لفيادانا » فان انونودين بوجه عام ، لم
ينتبهوا اليها بالقدر الكافى . وهو ما يرجع أساسا الى عدم ملاءمتها
لنظام التلاوة الملحنة (الريسيتاتيف) . وما كان فى وسع مونترفردى ،
وما عرف عنه من ادراك عظيم لاكتمال الشكل ، ان يتجاهل مثل
هذا القالب المناسب للبناء الموسيقى . ولذا ظهرت الحان
« داكابو » قصيرة بالفعل فى « اورفيو » . ان مثل هذه التجارب
فى البناء الموسيقى السيمترى المقل قد ساعدت على زيادة
الفصل الذى يفرق بين الموسيقيين ، ومن « الالباء » (اى اتباع
الكاميراتا) فى فلورنسا .

أوبرا القرن السابع عشر المتأخرة

يمرور الوقت ، ازداد الولع بالمرح - وبخاصة المسرح الغنائي - وهدت فيه كل الأعراض العامة للهوس . فكان في مدينة بولونيا ستون مسرحا خاصا مع عدم احتساب مسارح الأثيرة والكليات . وفي سنة ١٦٧٨ عرضت مائة وثلاثة وثلاثون كوميديا في البيوت الخاصة ، كما عرض منذ افتتاح « سان كاسيانو » حتى نهاية القرن ما ينوف عن الثلاثمائة والخمسين أوبرا مختلفة في المسارح الستة عشر بفينيسيا . فاذا لاحظنا أن تعداد سكان المدينة كان يقل عن ١٥٠.٠٠٠ نسمة ، يمكننا أن ندرك مدى الجنون بالأوبرا في عصر الباروك . ولا بد أن نضيف الى هذه الثلاثمائة والخمسين أوبرا الفينيسية ما لا يقل عن العدد نفسه من الأوبرات التي ألفها الموسيقيون الفينيسيون لمسارح ايطالية واجنبية أخرى . لم يبق من هذا العدد الوفير أكثر من السدس تقريبا ، ما زالت ثاوية في مدونات المخطوطة . وبعد سنة ١٦٤٠ . لم يتم طبع سوى القليل من نورات الأوبرات أو الكنتاتات ، ويرجع هذا من ناحية الى عدم قدرة المطابع على مجاراة وفرة هذا العدد ، ومن جهة أخرى الى الطابع العابر للأعمال . وفي حالة قبول أوبرا أوبرا في مسرح آخر بخلاف المسرح الذي تم فيه العرض الأول كان يتجتم عدم استخدام المدونة الأصلية ، وإعادة تكييف كل أوبرا ليتوافق الظروف المحلية . ولم يكن مستبعدا الاحتفاظ بالنص وحده مع إعادة تأليف الموسيقى بوساطة رئيس الفرقة الموسيقية المحلي حتى تتلاءم مع حاجات أفراد الجوق .

لم يقدر الدوام للموازنة الموفقة بين كل الجوانب التي تميزت بها الأوبرات الباكورة . وحاول الشعراء متابعة السير على الطريق الذي رسمه « رينونشيتي » و« بازيار » شعبية الأوبرا ، اهتموا الى مورد دخل طيب من بيع نصوص الأوبرا التي كانت تطبع غالبا

فى طبعات فاخرة - وكان الجمهور يميل الى متابعة العمل من خلال النص ، وجرت العادة على حمل شمعة صغيرة تلقى قدرا كافيا من الضوء لتحقيق هذه الغاية - وتصور صفحات النصوص الباكرا اليابسة المغطاة بالشمع مدى الاهتمام بالجانب الادبى فى أوبرات القرن السابع عشر الأولى - على أن الميلودراما ، كما تصورهما رينوفشيني قد اختفت فيما بعد الى أن ظهرت منجزات كبار الشعراء الدراميين فى القرن الثامن عشر . « كزينو » و « ميناستازيو » - وابتمد عن المثل الأعلى للدراما القديمة ابتصادا كليا - وأصبحت الأوبرا فنا سطحيا بحتا . غاية القرف والترفيه - ولم تحدث حتى محاولات لرسم شخوص الدراما - فلا وجود لاية شخصيات لها فردية محددة فى الرواية ، بل كان هناك انماط فحسب - وكانت الدراما الموسيقية تدعى « بالأوبرا سريا » (الأوبرا الجادة) ، وان لم تكن مأسوية بالفعل ، لأن النهاية السعيدة كانت شرطا أساسيا - وحثت الرغبة لارضاء الجمهور ، مديرى الأوبرا الفينسية على تضخيم الأعمال المعروضة ، بعد أن اعتبرت الأوبرات الباكرا قصيرة للغاية لا تناسب غاية الترفيه الذى يقوم به المحترفون - ولجأ الموسيقيون والمخرجون لمواجهة هذه المشكلة . الى حيلة قديمة هى حشر الفواصل الموسيقية وبخاصة الفواصل الراقصة (الباليه) - وبذلك استمرملوا فى تقليد كان ملحوظا بالفعل فى الاحتفالات الباكرا فى القصور ، وهى ادخال اجسام غريبة فى كيان الأوبرا . مما يؤدى الى تورط الموسيقي الجاد فى مازق - ولصق الباليه بالأوبرا قد صانف ترحيبا خاصا فى الجرائد أوبرا طوال القرن التاسع عشر ، ولكنه هدد تهديدا خطيرا الوحدة الفنية للمسرح الغنائى ، الا اذا تم تناولها بمهارة وبراعة والمأم بصنعة المسرح . وتطلبت الطنطنة والأبهة فى المسرح ، اعادة النظر فى الموسيقى المصاحبة ، وأصبحت الميلوديات مثقلة بالحليات والصعوبات حتى أصبح من

غير الميسور لأبرع عازفى الفيلولينا والفلاوتة مساييرة تخريجات
كبار المغنين .

ان هذه « الشقلاطات الغنائية » فى حاجة الى حنجرة قوية
وقدرة على التحمل ، لم تكن فى مقدور النساء . وبينما الأوبرا
الباكرا واصلت استخدام « الريمادونات » أى السيدات الأوائل
فى الغناء . فان السلطان الحقيقى فى عالم المسرح والأوبرا قد
انتقل الى الخصيان (الكاستراتى) الذين افقتن بهم الجمهور فى
جنون . ان كان يصيح *Eviva il Coltello* (يحيا المشط)
عندما ينجح المغنى فى تقديم حلية معرقة طويلة النفس ، وسر
قدراتهم الغنائية العجيبة هو ثبات أصواتهم الصبيانية ، بسبب
خصيهم . فالى جانب صفاء الصوت وتجرده من الصفة الجنسية
كانت هناك الحنجرة والرقة القوية لرجل مكتمل النمو . وبذلك
يتم الجمع بين خاصيتين على نحو يبدو ان الطبيعة تفاضت
عنه . ويرجع أصل الخصى من أجل الغايات الموسيقية الى عادات
شرقية متوغلة فى القدم . وفى نهاية القرن السابع عشر ، ازدادت
تجارة الخصيان من القلمان الى درجة مخجلة - ولم يبلغ الكبير
منهم اية أهمية تذكر على الاطلاق . وعلى الرغم من أنه لم يثبت
اقرار الكنيسة لمثل هذه العادة التعسة المردولة ، الا انها كانت
مغتفرة بغير جدال (*) . ومن منتصف القرن السادس عشر
حتى القرن التاسع عشر ، كان هناك مغنيون كاستراتى فى كورس
مصلى السيستينا . وارتفع الكاستراتى الى ذروة شهرتهم فى
عهد هيندل ، وسادوا حتى ايام جلوك وموتسارت . وتركوا اثرا

(*) صدر حظر هذه العملية الوحشية من بابا روما عام ١٨٧٨ .

كثيرا فى تاريخ الأوبرا . وتعد « أدوار السراويل » (**) التى ظهرت فى الأوبرا فى بداية القرن التاسع عشر - والتى استقر ظهورها حتى « أوكتافيان » فى أوبرا الفارس ذى الوردة : Der Rosenkavalier لمشتراوس - نتائج مباشرة لشعبية الأولى . وبينما كان المستمعون الايطاليون يجلسون كالمذهولين بتأثير غناء الفرتيزو والكاستراتى كان الزوار الأجانب - وبخاصة الانجليز - يشعرون بتقزز من كل ما يشاهدون بما فى ذلك الأوبرا ذاتها .

• لا أخفى عليك اننى لاحظت شيئا من التشويش والمنفرات فى اجزاء كثيرة من غنائهم فى هذه الأوبرات . فهم يستغرقون فى أداء الكروش الواحد وقتا أطول بكثير من الوقت الذى يلزم لأداء أربعة أسطر طويلة . وكثيرا ما يسرعون لدرجة يصعب معها على المرء ان يعرف ان كانوا يغنون أم يتكلمون ، أو هم يفعلون الشئيين معا ، أو لا يفعلون أى شئ منهما على الاطلاق وكان هناك شئ آخر اغتننوا به ، ولا أظنه يرضيك ، وأقصد بذلك أولئك النعساء الذين تعرضوا للتشويه حتى تصبح لهم أصوات جميلة . ان المنظر (السخيف) الذى يبدو فيه هؤلاء المشوهون - الذين يقومون أنا بدور العوازل وأنا بدور الحبيين الميتين بأصواتهم المخنثة وذقونهم الحليقة - هل هذا من الأمور التى يمكن احتمالها ، ؟ •

• والخطاب الذى كتب فى فينسيا سنة ١٦٨٨ ، يصف على خير وجه غضب أحد البريطانيين المزمتمين • غير أن الزوار ربما

(**) هى أدوار للمصوت النسائى يتخفين فى ملابس الرجال (ليوتورافى ، فيبيليو) ادوار للمغلمان البالغين تكتب لمصوت النساء وتؤديها الغنيات فى بزة الرجال (أوكتافيان فى انفارس ذى الوردة لليشتاردشتراوس)

صدموا أكثر من ذلك لو أنهم اكتشفوا تغفل روح الحماسة للأوبرا المنبعثة من فينسيا ، فى سائر نواحي الحياة بعد أن كانت قد وصلت قرابة منتصف القرن الى مدن ايطاليا كبريها وصغيرها . اذ كانت المناظر الدرامية والتمثيلية تنتقل الى صحن الكنيسة بكثرة . الى حد أن تعذر على الزوار الأجانب تمييز الكنائس من المسارح . وشكا استاذ البلاغة اليسوعى « فرانسيسكوس لانج » مؤلف الروايات اليسوعية التى تعالج تدريبات القديس اجناطيوس الروحية ، فى مقدمة نصوصه المطبوعة ، شكا من أنه اضطر الى نشر « مجرد حروف مبهمة خالية من المقومات المعتمدة على الصوت الأسمى الحى والحركة والموسيقى والملابس والمناظر » . اذ أن الروايات التى تضمنها الكتاب قصد بها أن تكون نوعا من الطقوس الدينية الأوبرائية .

والظاهر - مع عدم نسيان الاشارة بما تستحقه المواهب البارعة للموسيقين فى القرن السابع عشر - أن النجاح الفائق الذى حققه المسرح الغنائى انما يرجع فى الغالب الى أن الأوبرا كانت بالنسبة للفتون الأخرى أرقى وأفضل وسيط لاشباع ولوع الباروك بالفخامة والأبهة والعظمة . وثمة سبب آخر لشعبيتها هو الاعجاب العام بالغناء الفرثيوزى . وكان الكثيرون من كبار المؤلفين الموسيقيين - وبخاصة فى روما - مغنين ممتازين ، وكان كبار المغنين والموسيقين يحصلون على أجور طيبة . فالى جانب الأجر المحدد نظير أى عمل أوبرائى (مائة دوقية للموسيقى المغمور ، ومن مائتين الى أربعمائة للأستاذ ذائع الصيت) كما أن المؤلف الموسيقى ينال اجرا مقابل جلوسه الى الهاريسيكورد فى كل حفلة . ويجمع المال اللازم لتمويل هذه الحفلات الباهظة التكاليف من رسوم الدخول ، ومن التبرعات وحصيلة « الأوبريهات » السنوية للبناوير والالواج . ولقد رفع الباروك مكانة المسرح

والموسيقى والموسيقيين وجعل لها الصدارة فى الحياة الثقافية للشعب . وترك المسرح طابعا خاصا حتى على حياة المجتمع . اذ أصبحت العائلات الكريمة تحرص على استئجار دائم لينوار أو لوج فى مسرح الأوبرا ، بل كانت الأجيال المتعاقبة تتوارث هذه البناوير والألواح . وبدأ ظهور « مواسم » الأوبرا ، كما تعرف فى زماننا بعد انشاء دور الأوبرا العامة فى فينيسيا . وكان هناك موسم أساسى خلال الكرنفال من ٢٦ ديسمبر الى ٣٠ مارس ، يتبعه موسم « الصعود » من عيد الفصح الى ١٥ يونية . وبعد ازدياد الاقبال ، أضيف موسم ثالث من أول سبتمبر الى ٣٠ نوفمبر . واختص الملوك والأمراء والعائلات الأرستقراطية الحاكمة الأوبرا بوصفها صورة الفن الذى يمثلهم . فانزوى المسرح التمثيلى فى الصفوف الخلفية . وعند ذلك الحين ، تتركز الاستقبالات الرسمية للملوك ورؤساء الدول حول العروض الاحتفالية فى الأوبرا ، بل وتنافست المدن الحرة مثل مدن الهانزا بعضها مع بعض فى انشاء دور ممتازة للأوبرا ، وكأنها تسعى بذلك لاثبات سلطانها .

لقد يمر ماضى إيطاليا الفنى توليها الزعامة الموسيقية . وراحت الموسيقى الإيطالية تغزو سائر انحاء العالم . وبيداية القرن الثامن عشر ، اكتمل انتصارها ، ومما يؤيد ذلك ، اننا حتى الوقت الحاضر ، وبعد مضى قرن ونصف من بلوغ الألمان والفرنسيين والروس لمركز الصدارة ، ما زلنا نعتمد الى حد كبير على المصطلحات الموسيقية الإيطالية . ومن المشاهد المفيدة ، رؤية موارد العبقرية الإيطالية المختلطة وهى فى طريقها الى الانحلال . فالظاهر ان هذه العبقرية وما عرف عنها من المعية وقدرة خلاقة وبراعة - وقد تعرضت للانهاك بعد عدة قرون من الأمجاد فى شتى الفنون والآداب - رأت اللجوء الى الفن الجديد للأوبرا . ويصعب على القرن الماضى الذى شاهد الحجيج الى بايرويت ، أو قرننا الحالى

بموسيقاه ذات الطابع الصناعى ، أن يتصور مدى الحماس للموسيقى فى القرن السابع عشر . الا أن الانتاج (بالجملة) له ريدود فعل مميتة . فلقد بلغت الأوبرا الأرستقراطية نهايتها واختفى الفن العظيم ، الا أنه عاد للظهور مرة أخرى فى صورة جديدة ووسط جديد . وإن كان الدمار الذى أحدثه عند تدهوره بالغ الأثر . فلقد تدهورت سريعا الأنواع الأكثر قرابة للقلب - كالمادريجال - بمجرد تعلق الناس بالنوع الذى يغنيه معنى فرتيوزى مفرد بمصاحبة أوركسترا . ويبدأ منظر أية جماعة من منشدى المادريجال تلتف حول إحدى الموائد ومعها دفاتر مدوناتها كأنه من المشاهد التى تتم عن مجرد « إجراء التمارين الاسكولائية » كان هذا هو رأى « بيترو ديلالافالى » حوالى ١٦٤٠ .

ومع هذا فقد ظهر وسط هذا البيمارستان وهذا الهوس بالمرح الغنائى موسيقيون ذرو مواهب كبيرة يدورون على أعقابهم فى أعداد وفيرة لم يعرفها العالم ، لا قبل ولا بعد . وأعمالهم كلها تقريبا تخرج عن مخطوطاتها . ولا يمكننا الحكم عليها الا بعد الرجوع الى المقتطفات القليلة التى نشرت فى الأبحاث المتنوعة عن تاريخ الأوبرا . علينا ألا ننسى أن التدهور العام إنما يرجع أساسا الى المغالاة فى الانتاج ، والى اتجاه أصحاب النصوص الى تعلق أحط غرائز الدهماء فى فينيسيا . وكانت فى الموسيقى عناصر كثيرة مستحدثة ، مستقاة من المصادر الشعبية بوجه خاص ، اخصبت فى صورة ملحوظة أفكارنا وقوالبنا الموسيقية كالأغاني الشعبية الفينيسية الجميلة المنقولة عن تراث « الفروتولا » الفنى لعصر النهضة و « الباركارولا » و « السيسيليانا » - وهى من الألحان المتموجة الممتعة على إيقاع ٨/١٢ ، ومعروفة جيدا فى أوراتوريو « المسيح » لهيندل ، وأوراتوريو عيد الميلاد لباخ (السيمفونية الباستورالية) . ويقال عادة أن ظهور « السيسيليانا »

والآريات المصحوبة بالآلات منفردة قد حدث فى عهد متأخر من الموسيقى الأوبرائية . الا أن الاثنين على السواء قد استخدما كثيرا بوساطة الفينيسيين . ويعرف رواد الحفلات الموسيقية المحدثون هذه الآريات فى موسيقى الآلام لباخ ، حيث يتجاوب القنور أو « الكونترالتو » مع « الأويوا » ، أو « الفيولا دا أمورى » . وبينما بدأ شيوع هذه الآريات فى عهد « سكارلاتى » ، فإن مشاهد المعارك فى أوبرات فينسيا قد تطلبت وجود ما يدعى بأريات الطرومبيتة . وعيها تواجه فقرات الصوت الآدمى المتألفة لبريق الآلات النحاسية الساطعة . واستمر الولع بهذه الآريات النفيرة عند الكثير من موسيقى القرن الثامن عشر ، وبوجه خاص عند « هيندل » . ومن المشاهد الدرامية التى أصبحت من المستلزمات فى ألحان الأوبرات فى أسلوب يكاد يكون متماثلا : مشاهد « الموت غراما » ، وظهور الآلهة ، والمجاهرة بالإيمان ، واختراق عالم الأموات « هاديس » والمشاهد الجذابة للأشباح . وقد كشفت هذه المشاهد عن قدر كبير من البراعة والحنق والتنوع فى نطاق التقاليد الراسخة . وما زلنا نستطيع الاستماع الى فقرات الفيولينة التى تصور الأشباح . وهى تصحب دور المسيح فى موسيقى الآلام لباخ حسب انجيل متى . كما أن القصائد الغرامية وأغاني المهد ومناظر الأحلام والصور الريفية فى هذه الأوبرات مازالت تحيا فى أوراتوريات هيندل دون أن يتعرض سحرها لآى وهن .

وفى الربع الأخير من القرن ، بزغ من بين صفوف الكثرة الوفيرة ، نفر من الموسيقيين الذين أثبتوا أن الفن العظيم لم يضع تماما فى مهبط ريح المنتجات التجارية العابرة . وأبرز موسيقى بين « كافالى » ، « سكارلاتى » ، زعيم المدرسة القتالية للأوبرا هو « جوفانى ليجرنزي » (١٦٢٥ - ١٦٩٠) وهو موسيقى.

متعدد الجوانب ، برع فى الدراما الموسيقية والاوراتوريو والموتيت
 وموسيقى الآلات على حد سواء . وتوفر للجيرنزي المام ملحوظ
 بحرفية الكونتربانت ، بخلاف أسلافه المباشرين وأقرانه ، وظهرت
 آثاره فى الاتجاه الذى قدر للموسيقى أتباعه . وذاعت شهرته
 الى حد بعيد فى سائر أنحاء أوربا ، وحظى بتقدير كل من « باخ »
 و « هيندل » . وبدأ ذلك فى استخدامهما لعدد من انغامه كمادة
 لحنية فى أعمالهما . ثم بدأ بعد ذلك « بالسندور ستراديللا »
 (١٦٤٥ - ١٦٨٢) فصل جديد فى تاريخ المسرح الغنائى .
 والظاهر أن الشعراء قد شرعوا يستعدون كرامتهم
 الفنية . اذ استطاعوا الاتيان بشخص انسانية ومشاهد طبيعية
 ومواقف للمجموعات الدرامية ، ارتفعت وسمت عن أنماط الهواة
 فى المشاهد الأوبرائية الدارجة ، مما ساعد على ارتقاء المؤلف
 الموسيقى الى مرتبة دفعته الى ممارسة قدراته فى تأليف موسيقى
 درامية صحيحة . ومع ذلك فلقد كانت الكانتاتة هى المجال الذى
 كشف فيه « ستراديللا » عن عبقريته . فظهرت فيها الحان
 كورالية رقيقة ، تأثر بسحرها هيندل ، الى درجة دفعته الى
 الاستيلاء على عدد من الحان ستراديللا الموسيقية واستخدامها هنا
 وهناك على أنها من بنات أفكاره ، و « كارلوجورس »
 و « دومينيكو فريسكى » و « كارلو بالافيشينو » بوجه خاص . هم
 الاعلام الموسيقيون الذين شاركوا فى الدراما الموسيقية بعد
 أحيائها ، وقد بلغت مكانة دولية عالمية ، عندما قدمها « السندرو
 سكارلاتى فى القرن ١٨ » .

الحرفية الجديدة للتأليف والاداء

البياض المتصل - الأوركسترا - موسيقى الآلات ذات لوحة مفاتيح

تمثل الـ « نيوفى موزيكى » لكاتشيني خطوة حاسمة تجاه
 توطيد موسيقى العصر الحديث . فلقد أكملت صفحاتها الثورية

الحركة التى بدأت قبل ذلك ، وحورت رويدا الطابع الوظيفى الميلودية . واصبحت الميلودية ذاتها خاضعة للهارمونية ، ومما له أهمية بالغة أن الناس منذ ذلك الحين قد أصبحوا يستمعون الى اللحن ويتصورون وجود أساس هارمونى له أو مصاحبة ، حتى فى حالة عدم وجودهما ، ان كل نغمة الآن تمثل هارمونية . وهذا المبدأ على طرف نقيض من النظرة البوليفونية التى تعتمد على أسطر لحنية متعددة . وهكذا أصبح الصوت الرائد حصيلة لتعاقب الهارمونيات ، كما أن الهارمونيات ذاتها التى لم تعد نتيجة « للسيمفونية » أى الجمع بين أسطر لحنية قائمة بذاتها (وهو المعنى القديم لكلمة سيمفونية) ، قد أصبح لها دور توجيهى ، لأنها رغم الأسطر اللحنية المفردة على اتباع تصميماتها ومخططاتها . ان هذا يعنى الانكار التام لمبادئ بوليفونية العصر الوسيط وعصر النهضة . فقد أرغمت الميلوديا على اتخاذ بعد آخر تحت تأثير المتضمنات الهارمونية المضافة . وبذلك اكتملت أبعادها (*) واصبحت مستوفية بذاتها . وكانت النتيجة المباشرة التى تمخضت عن هذه الاتجاهات حدوث تغير فى مراتب الأسطر اللحنية . فلقد ازداد تركيز الاهتمام على قطبى الموسيقى : الطبقة الأعلى التى تضم الميلودية ، والباص الأساسى ، مما أدى الى تضائل أهمية واستقلال الأسطر الوسطى . ودعا هذا الأمر أيضا الى مراجعة الوضع الموسيقى . وثابت « ماكس شنايدر » و « أوتو كينكلداى » أنه كثيرا ما اتجه عازفوا الأرغن فى القرن السادس عشر ، الذين كان من واجبهم ملء فراغ الكورس أو الأجزاء الناقصة ، الى تدوين السطور اللحنية الباص فى المؤلفات بوساطة أرقام تدل على الاتجاه العام للتعاقبات الهارمونية .

(*) اكتملت أبعاد الميلوديا ، أى لم تعد مسطحة كأنها رسم على سبورة ، بل أصبحت ذات بعد ثالث ، بارزة فى الفضاء - المراجع .

وهذه المدونات موجودة منذ منتصف القرن السادس عشر ، لا فى ايطاليا وحدها بل فى اسبانيا والمانيا . وما كان مجرد وسيلة لتيسير عمل عازف الأرغن أصبح بعد ظهور المونودية مبدا اساسيا للعصر الباروكى ، وسمى بالباص المتصل basso continuo وابتداء من سنة ١٦٠٢ ، ظهرت ارقام الباص المتصل فى أغلب المؤلفات الايطالية الجديدة . ويرجع استخدام اسم basso continuo أو basso continuo seguente الى كاشيني سنة ١٦٠٠ فى تمهيده « لاورييتشى » . ومن بين الموسيقيين الذين كان لهم اثر فى بيان الاتجاه الجديد : « لودوفيكو جروسى دا فيادانا » ١٥٦٤ - ١٦٢٧ ، الذى شغل من ١٥٩٤ الى ١٦٠٧ وظيفة رئيس للموسيقى فى كاتدرائية مانتوا ، بلد « مونتفردى » واوبرا « اورفيو » . ان هذا الراهب الفرنسيسكى الذى اتصف ببراعته العلمية وصفاء ذهنه كان أول من أدرك الاضطراب الذى يحدثه نقص الأصوات فى الأعمال الموسيقية التى تتطلب عددا معينا من الأسطر اللحنية ، ورأى علجا لذلك تنظيم المؤلفات الموسيقية منذ البداية لمجموعات صغيرة من السطور اللحنية ، واشراك الأرغن مشاركة فعالة بدلا من الاعتماد على الاجتهاد . وكان عمله المسمى

Cento Concerti Ecclesiastici voci con il Basso Continuo per sonar nell organo

(١٦٠٢) أول ما ينشر فى موسيقى

المجموعات بمصاحبة باص متصل . ان هذا الاجراء العملى المفيد الذى يسر لرئيس الموسيقى فى الكنيسة مواجهة أى موقف دون تحريف فى الأداء بطريقة عرفية قد جعل فيادانا يشتهر فى العصر الحديث كمبتدع الباص المتصل . ولا حاجة للقول بأن الحقيقة ليست كذلك . فلا وجود فى مدوناته لمثل هذه الأرقام فوق نوتات الباص ولا النوتات المحولة تحويلا عاجزا . اما « كافالييرى »

و « كاتشينى » فقد قاما بتوضيح هارمونياتها بطريقة لا بأس بها بوضع أرقام تحدد المسافات وعلامات « للدبيزات » و « البيمولات » . ويرجع الى « فيادانا » مع ذلك فضل الحافز الذى صادف استجابة بالفعل ، لأن الباص المتصل لم يكن نتيجة لتأملات نظرية ، بل نتيجة للرغبة فى مواجهة حاجات الممارسة الموسيقية على نحو عملى .

وفى مستهل القرن السابع عشر ، كاد يتم التوحيد بين القواعد الإيقاعية لموسيقى الآلات والموسيقى الغنائية – أو بمعنى أصح لتقبل الموسيقى الغنائية قواعد موسيقى الآلات – وبذلك توفرت لنا صورة المدونة الموسيقية ، بعد أن تطورت الخطوط الرأسية للمازورة الموسيقية ، ولم تكن فى البداية أكثر من مجرد وسيلة فنية لتيسير التوجيه فى المدونة ، فأصبحت تبدو فى صورة مجموعات منتظمة من المازورات على النحو الذى نعرفه الآن . وبذلك أصبح من اليسور اعداد مدونة كاملة تتركب فيها الأنغام بعضها فوق بعض على وتيرة واحدة . وبفضل الوحدة الإيقاعية المنتظمة للمازورات ، وإثباتها فى وضوح على المدونة ، ازداد عزف المجموعات سهولة ودقة مما كان عليه فى القرون السالفة . وأصبح فى وسع رئيس الفرقة الموسيقية توجيه المغنيين والأوركسترا باطمئنان وهو جالس الى « الكلافسان أو الأرغن » . يقدم العون للجميع ويعطى الاشارات للعازفين المنفردين .

ومع هذا فإن الموسيقى كما تظهر لنا فى المدونات المخطوطة أو المطبوعة فى القرن السابع عشر . لا تزودنا بأكثر من صورة باهتة ، أو مجرد فكرة تقريبية عن طريقة أداء الموسيقى بواسطة مهرة العازفين فى هذا العصر . كان المؤلف الموسيقى يرسم خطوط عمله فى المدونة ، ويترك للقائمين بالأداء تطويره بالحليات ،

ولا يحتوى الكثير من المدونات على أكثر من سطر لحنى مفرد ، والباص المتصل ، وما بقى ، بما فى ذلك التوزيع الأوركستراالى كان يترك للمغنيين والعازفين ورئيس الفرقة الموسيقية . ان هذا يقودنا الى أكثر خاصة تميز بها أسلوب الباروك : « الحليات » ، وكان لها صدارة متماثلة فى كل مراحل فن الباروك . والاسم الفنى الجامع الدال على الزخارف المرتجلة هو : diminution ، ويعنى « تحليل نفمة طويلة وتفتيتها الى عدة أنغام اقصر وأسرع » (بريتيوريوس) . واعتبر الموسيقيون فى عصر الباروك ، سواء أكانوا من المغنيين أو العازفين ، القدرة على ابتداع الحليات المرتجلة ، الأساس الوحيد للبراعة الفنية (*) . ولقد بلغت مدرسة الغناء الايطالى فى القرن السابع عشر حه الامتياز ، وتوافر لها ثروة من الحرفية الدقيقة التى لا تضارع . اذ كان كل شئ ، من أسطر الحليات الرشيقه الى أعقد الفقرات المزركشة يعتمد على دراسة منهجية ، ومراعاة دقيقة للضرورات الفسيولوجية للصوت الأدمى . وكان المغنون يدرسون ، الى جانب التعاليم الحرفية البحتة ، دقائق التأليف الموسيقى . وبالمثل كان يتوقع من جميع أفراد الأوركسترا - وبخاصة أوركسترا الأوبرا - القدرة على الإبداع الفورى لأحد السطور الكونترابنتية فوق لحن الباص المدن . فكانت مطالب الصنعة الموسيقية المفروضة على رئيس الفرقة باهظة . ومن المشكوك فيه أن يتساوى الكثيرون من أبرع رؤساء الأوركسترا المحدثين الذين يتناولون أعمالا بالغة التعقيد من حيث القدرة والمهارة وسعة الحيلة مع أقرانهم فى القرن السابع

(*) ما برحت هذه الطريقة المتبعة فى الموسيقى العربية عند التقليدين حنى وان قرأوا النوتة . وثمة صعبة قديمة لأهم البشارف التركية (مطبوعة فى الأستانة) بالنوتة الأوربية تترك للعازف تفتيت النوتة الطويلة الى حليات - (المراجع)

عشر • اذ كان من الضروري أن تتوافر لرئيس الفرقة الموسيقية ، الى جانب البراعة فى العزف على الآلات ذات المفاتيح الدرية الكاملة بالنظريات والتأليف الموسيقى ، حتى يستطيع العزف اعتمادا على السطر اللحنى الواحد للباص المنفرد بسهولة وتدفق • كانت آلات الأوركسترا مقسمة الى آلات أساسية ، واخرى للزخارف • تتكون الاولى من الآلات ذات لوحة المفاتيح ، والعيدان والهاربات ، وتتألف الأخيرة من كل الوترية وآلات النفخ القادرة على عزف الميلوديات والأنغام المنطلقة فى حرية • كان عازفو هذه الآلات من الموسيقيين المدربين ذوى الدراية بالكونترابنت • اذ كان واجبهم يفرض عليهم ابتكار وارتجال أسطر لحنية مستحدثة كلية • وتبعاً لما قاله « أجوستينو اجازارى » أول مؤلف لمرجع شامل فى حرفة الأداء الأوركسترالى والمصاحبات : الى جانب وجوب قيام العازف المؤلف الموسيقى بزخرفة الأسطر اللحنية على أفضل وجه يتناسب مع معرفته ، كان يلزم أن تتوفر له الدراية بالصنعة والقدرة على الموازنة حتى لا يتعدى (ويقصد بذلك الا يطغى) على السطر اللحنى لأى عازف آخر ، أو يتجاوز سطره اللحنى • ونبه « اجازارى » ، وكذلك زميله ومترجمه « ميخائيل بريتيوريوس » العازفين الى ضرورة ملاحظة اتزان التصويت لتجنب حدوث أى اضطرابات • « فعلى كل عازف ان يستمع الى الآخرين ، وأن ينتظر حتى يجيء دوره فى ادخال سلالة وزغاريده » وهكذا يتضح ان تزيين الأسطر اللحنية وزخرفتها لم يكن من حق المغنين وحدهم ، بل كان امرا مألوفاً لكل الموسيقيين •

فى بداية القرن ، كانت عملية فطام موسيقى الآلات من أمها موسيقى الغناء قد اكتملت ، على الرغم من امكان ادراك آثار من الأسطر اللحنية غير المحدودة (التى تصلح للحالين) فى عهد متأخر ، كما هو الحال فى فوجات يوهان سبستيان باخ • ان

ما زود هذه الموسيقى الجديدة بقوة دافعة هائلة هو ادراك الاختلاف الجوهرى فى طريقة اخراج الصوت بين العود والأرغن (وبالمقالى الاختلاف فى المعالجة التقنية) وبين الجامبا والهاريسيكورد ، والكورنيت والهارية • وانبهر موسيقو عصر الباروك بالتصور الجديد كلية « لرنين النغم » وبدأوا بمعاونة الآلات الموسيقية التى تحسنت الى حد ملحوظ فى خلق تراث جديد ارتقى فى خطى سريعة • وساعد ما طرأ من تحسن على الحركة الآلية للبدال (الدواسات) وميكانيكية المفاتيح فى الأرغن على تيسير حركتها واتجه تركيب الأزرار stops الى الحصول على اللون الصوتية مميزة وإبراز التباين والمفارقة ، فامتدت الآفاق أمام الأرغن • اذ أصبح من الميسور المواجهة بين مجموعات الأصوات المطلقة لتحريك الأزرار المختلفة ، كما أمكن عزف الفقرات الموسيقية التى تتجاوب تجاوب الصدى ، وهى إحدى الوسائل التعبيرية المحببة الى فنانى الباروك • وجاهدت الآلات ذات لوحة المفاتيح لمنافسة الأرغن • فقد ضاع أو كاد صوت « الكلافيسكورد » فى عالم الباروك الزائط ، وتخلف عن « الهاريسيكورد » ، الذى نقل عن الأرغن لوحة المفاتيح الثانية . وطريقة فى التوصيلات تحركها الأزرار ، وأمكن للعازف بواسطة هذه الأزرار أن يجمع ويؤلف بين مجموعات من النغم تبعاً لمرغبته فى مقايضة الألوان الصوتية • ورغم المستحدثات التى ساعدت على توسيع قدرات هذه الآلة الفخمة • وإمكاناتها التعبيرية . الا أن التشابه والقربا بين الهاريسيكورد والأرغن ، فى حرفة العزف ، قد حال فترة من الزمن دون الحصول على أعمال خاصة به ، على الرغم من الاختلاف الكبير بين صوته الحاد المتألق . ورنين الأرغن الكورالى ، وبدأ العود ملك الآلات عصر الرينسانس فى التدهور بإيطاليا ، وإن كان قد استطاع الازدهار مرة أخرى فى فرنسا وألمانيا • وشيئاً فشيئاً لحقت عائلة « الفيول »

بمجموعة الآلات المستعمدة باستثناء الجامبا (فيول الصائق) التى ظلت امدا طويلا آلة موسيقى الصحاب المفضلة للمحترفين والهواة على السواء ، واستمرت تشارك بدور فى العزف البوليفونى الجماعى . وتواجه « الجامبا » ذات الطبيعة الناعمة الهادئة ، الفيولينة المسيطرة بطبقاتها العالية القوية المتألقة ، ورفضها التنازل لآلة أخرى . ولقد جعلتها طبيقتها الحادة مناسبة بوجه خاص لفن الحلبات والزخارف ، مما يقبل عليه الموسيقيون والعازفين ، واعتبرت الفيولينة فى البداية مساوية للكورنيت ، ويمكن الاستعاضة عن كل منهما بالآخر . وبعد عشر السنوات الثانية من القرن السابع عشر ، أصبحت الفيولينة الآلة المفضلة فى الأوركسترا والعزف المنفرد . وبعد عشر سنوات أخرى ، أمكنها ان تبعت أعمالا فنية فرتيوزية عامرة بكل الالاعيب التى تنسب عادة الى زمان أحدث عهدا .

وأفضل مرشد لدارسى التاريخ الأوركستراالى هو لوحات المذبح واللوحات التى تتألف من ثلاث صور ، وتعلق فى صدر الكنيسة (التريتيكا) . اذ نجد بها صورا لأوركسترا الملائكة فى علامهم . فهى تبين أوركسترا القرون الوسطى وعصر النهضة بثراء ألوانه وان افتقر الى تنظيم محدد . ومن التفاصيل الجديرة بالذكر فى هذه التصاوير الى جانب عدد كبير من آلات الأرغن وغيرها من الأعواد والهاربات والأنواع المتفرعة منها الآلات ذات لوحات المفاتيح القادرة على عزف التالقات (الهارمونية) . وكان هذا الأوركسترا متعدد الألوان الذى يؤدى الفواصل الموسيقية (الانترمتسو) والمشاهد التمثيلية (الرابرتزيونى) مما يمكن ان نصفه بأوركسترا المناسبات أى المرسل حسب الظروف اذ لا تتبع فيه الوتریات والفلاوتات والطربوتات والباصونات (أى الفاجوتو) الخ أى مخطط سبق اعداده . فكان يستعاض

عن المجموعة منها بالأخرى فى حالة سماح الطبقة الصوتية بذلك . ويمثل أوركسترا « أورفيو » لونتفردى وضع حد لهذه المجموعة من آلات « الانتريميتسو » القديمة . ولقد أوضح مؤلف « أورفيو » مرارا أن بعض المؤثرات الدرامية المعينة قد استوجبت تجمعات محددة للآلات . ومنذ ذلك العهد أصبح من الضرورى ترتيب الأوركسترا بعد تمنع ومراعاة للحاجات الفعلية ، فكان الأوركسترا بعد تمنع ومراعاة للحاجات الفعلية ، فكان الأوركسترا الأوبرائى الايطالى حتى عهد « سكارلاتى » يتألف من عدد من عدد من الفيولينات مقسمة بحيث تستطيع عزف سطرين لحنيين أو ثلاثة أو أربعة ، وسطرين للباص تعزفهما « الفيولات » و « الجامبات » ، بينما يقوم « الهاربسيكورد » بربط المجموعة سويا ، ولم اطراف النسيج الموسيقى عندما يحتاج الى تدخل وعون . وكانت الهاريات والأعواد تمل أحيانا محل الهاربسيكورد ، أو تشاركة فى عزف « الباص المتصل » . ومع هذا فقد كان من الضرورى استخدام آلة موسيقية ذات لوحة مفاتيح . إذ كانت الأجزاء المفككة فى حاجة الى تالقات الآلة التى يجلس اليها القائد لسد ثغرات التكوين الهارمونى . وكانت الطرومبيتات والفلاوتات وغيرها من الآلات التى تصاحب الغناء (آلات الدسكانت) تنضم الى الفيولينات عندما يتطلب الموقف اشتراكها ، أو عندما يرغب الموسيقى فى كتابة دور غنائى (آريا) بمصاحبة آلة كونشترانتى ، أى مشاركة فى الغناء . وكانت الحاجة تدعو هنا بوجه خاص الى مهارة عازف « الباص المتصل » . فحتى عهد باخ كانت الآريات مثلا لا تحتوى فى الأغلب على غير السطر الغنائى والآلة المنفردة (أى الكونشترانتى) والباص الرقم . فكان من الضرورى ارتجال المصاحبات الهارمونية كلها اعتمادا على الباص الرقم . وكان تعداد العازفين من عشرين الى أربعين عازفا ، وازداد عددهم فى فى أواخر القرن ، وكانوا يتجمعون فى المكان المعد للأوركسترا

(الجورة) حول الهاريسيكورد الجالس اليه قائد الفرقة ، وأمامه سطر الباص المرقم للاسترشاد به فى مرتجلاته اذا لم تكن أسطر الباص كلها مكتوبة . ورغم اقراض قيام العازف الأول concert master بتوضيح الايقاع السائد بالدق يقدمه على الأرض ، فان ضمان اتخاذ الايقاع ، و « الواحدة » كان فى أداء التآلفات الهارمونية التى يعزفها رئيس الفرقة على الهاريسيكورد . وفى حالة قيام المنشدين والعازفين المنفردين بتغيير « الواحدة » حسب مقتضيات الموقف الدرامى كان رئيس الفرقة والأوركسترا يتبعونهم . ورئيس الفرقة هو القائم على التغييرات الدينامية أى التصرف بارتفاع الصوت وانخفاضه ، والتنبيه الى عدم مبالغة عازفى الحليات حتى لا تغطى على أصوات المغنين . وكان دور « المايسترو الجالس الى الشمال » (أى الهاريسيكورد) على رأس أوركسترا الأوبرا مختلفا بعض الشيء عن دور رئيس فرقة المنشدين الذى كان يعتمد فى أداء مهامه على عصا ، أو على يديه عاريتين ، أو يلوح بأى شئ مناسب تقع عليه يده ، كلفافة أوراق الموسيقى أو منديل مربوط فى عصا .

وظهرت عند أداء المؤلفات الكبيرة المتعددة الكورسات صعوبات تقنية ملحوظة ، وإن كانت لدينا أدلة موثوق بها فى الوقت الحاضر تشهد بأن هذه الحفلات قد حظيت باعجاب لا مثيل له . فلقد نشر سنة ١٩٢٩ « اندريه موجاز » عازف الفيلو الفرنسى عند جيمس الأول ملك إنجلترا ، ومترجم كتاب بيكون عن « تقدم المعرفة » (باريس ١٦٢٤) - وكان موسيقيا قديرا من أصحاب الثقافة الواسعة - تقريراً قيماً عن حالة الموسيقى فى إيطاليا فى الجزء الأول من القرن . وسوف تلقى المقطعات الآتية ضوءاً على الكثير من النقاط المثيرة للتساؤل عن الممارسة الموسيقية فى هذه الفترة الحافلة بالتجارب .

« بهذه الكنيسة الواسعة ، أرغنان كبيران مقامان على كلا الجانبين للمذبح الرئيسى مع وجود مكان حولهما يتسع لجوقات المنشدين ، وعلى طوال صحن الكنيسة كانت هناك ثمان شرفات أخرى للمنشدين ، أربع على كل جانب ، ترتفع على قوائم بمقدار ثمان أو تسع أقدام ، وبينهما فواصل متساوية ، وإن كان كل منها يواجه الآخر . وجرت العادة على وجود أرغن متنقل فى كل شرفة من هذه الشرفات . وعلينا ألا نندهش لذلك لأننا نستطيع فى سهولة مصادفة أكثر من مائتى أرغن فى روما ، بينما يتصذر العثور بباريس على أرغنين متماثلين . ويوقع المؤلف قائد الموسيقى المازورة الأساسية على رأس الكورس الأول ، وتصحبه أجمل الأصواء . وفى كل كورس من الكورسات الأخرى يقف فرد واجبه الوحيد هو مراعاة « الوحدة » الأصلية التى يوقعها رئيس الفرقة ، حتى يوفق بينه وبين كورسه . وهكذا كان يتم التوافق بين جوقات المنشدين دون تباطؤ أو تأخير . وخلال الأنتيفونات (كورس يواجه الآخر ويرد عليه) كان فى وسع المرء أن يستمع الى المجموعة الجميلة (الانسامبل) التى تتألف من فيولينة واحدة أو اثنتين أو ثلاث مع الأرغن ، والى بعض عيdan تعزف أنغاماً شبيهة بالرأصة . ويرتجل المغنون الايطاليون أدوارهم دائماً ، ومن العجيب أنهم لا يخطئون أبداً رغم شدة صعوبة الموسيقى . أما فيما يتعلق بموسيقى الآلات فهناك على الأقل عشرة أو اثنتا عشرة موسيقياً يقومون بعرض روائع على الفيولينا ، وقراءة خمسة أو ستة آخرين يماثلونهم فى الاجادة والصنعة – يعزفون على العيdan والتيرربو (نوع من العود الكبير) بمصاحبة الأرغن . وبذلك يقدمون ألواناً من التنويعات الجميلة ، ويفرضون براعة يدوية لا تكاد تصدق » .

وأنتج الباروك الباكر مؤلفات متألفة فى موسيقى الأرغن والهاريسيكورد . ومكنت قدرات الأرغن على التعبير والتلوين

النغمى من جعله مثالا نموذجيا للألات الموسيقية فى عصر
 الباروك . هذا على الرغم مما يبدو فى طبيعة القوالب الرئيسية
 لمؤلفاته من مظاهر العقاقة . اذ كانت الفوجيات والتقنيات
 الكورالية عميقة الاتصال بالثقائيد لبوليفونية العريقة . ومع
 ذلك فان له مؤلفات من « التوكاتا » و « الفانتازيا » تنطلق مقاطعها
 فى انفعال وتتماوج فقراتها السريعة ، وتتحول سلالها الموسيقية
 فى انتقالات « الهارمونية » لا تخلو من خشونة ، تعطىها صفات
 خلابة ، وكل هذه صفات تمثل الفن الباروكى فى صميمه . وبرز
 اعلام هذا الأسلوب الجديد هو « جيرولامو فريسكوبالدى »
 (١٥٨٢ - ١٦٤٤ -) عازف الأرغن فى كنيسة القديس بطرس
 بروما . وقد اشتهر هذا الموسيقى الملهم فى سائر أنحاء العالم
 ببراعته وموهبته النادرة فى الارتجال . وروى « باينى » أن ثلاثين
 ألفا كانوا يحشدون لسماع عزفه بكنيسة القديس بطرس . وهو
 الذى افتتح عهدا جديدا فى تاريخ موسيقى الآلات عندما سخر
 الأرغن لغايات التعبير فى أسلوب شخصى عميق . وأخصب خياله
 المبدع اشكال موسيقى الآلات - التوكاتا والريشير والكانزونيته
 والفانتازيا والفوجه - بالاحساس المتوقد وبشاعرية الوجدان .
 واستوعب فريسكوبالدى أسلوب الكروماتيه الثورية التى جاء بها
 الباروك فى مطالعه . ولعله كان أجرا فى استخدام هذا الأسلوب
 الهارمونى الحديث من أى موسيقى آخر ، علما بأنه فى جراته لم
 يسئ الى تصميماته الشكلية الفخيمة . ويتغير فى مؤلفاته الايقاع
 والطابع أحيانا بعنف لا يصادف الا فى الموسيقى الدرامية ، ولكنه
 كان مسيطرا على هذه الظاهرة ، بالاضافة الى ولعه الايطالى
 الصميم باللحن الجميل ، وافتتانه بالتنافرات مع محافظته على
 منطقية البناء وقاعليته . وتغير بفضل الطابع العتيق
 « للريشيركارى » و « الكانزونيته » المنحدر من أصول الغناء
 الكورالى ، وتتحول الى أسلوب نموذجى لموسيقى الآلات . وبدلا

من أن يكتب « فريسكوبالدى » سطره اللحنية على أساس مقابلات وتطورات كونترابونطية معقدة جافة فى الأغلب ، فانه لجأ الى تكنيك حر من التتوييمات variation يسود فيها النظام الهارمونى ، وذلك مع الاحتفاظ بقدر كاف من عناصر الكونترابنط لتساعد على تماسك البناء وتدقيقه . ويكشف كل عمل جديد من أعماله عن زيادة الترابط المنطقى فى تناول المادة الحنية ، حتى ظهر سنة ١٦٢٤ العمل المسمى Caprici un soggetto (كابريشيوات على موضوع واحد) ويتضح من العنوان المبدأ الجديد للكتابة ذات « التيم » الواحد . أى التى تعتمد على عرض فكرة موسيقية واحدة ، تنمو وتعرض فى مظاهر مختلفة بغير حدوث أى اخلال فى مظهرها الاصلى . ان هذا المبدأ الذى عنى به كل كبار الموسيقيين حتى العصر الرومانتيكى ، قد حل محل تعاقب عدد من الألحان . ذلك الأسلوب الذى افتر الى التماسك رغم بهجته والذى تميزت به الأشكال الأولى من الريشير كارى والكانزونيته التى لم تكن قد استقرت بعد ، وأكدت استقلالها ، ومكانتها الفنية .

واقفنى اثر الأرغن الرومانى العظيم لفيث من اصحاب المقدرة فى عزف الأرغن والهاريسيكورد ، ومن بينهم تلميذه الشخصى « ميكل انجلوا روسى » ، و « برناردو باسكوينى » (١٦٣٧ - ١٧١٠) . ولم يكن الاخير مجرد وريث كفاء لفن « فريسكوبالدى » ، بل كان أستاذاً ذائع الصيت . ومع وجود كل هؤلاء هؤلاء الفنانين وحسن درايتهم وتعدد جوانبهم وبراعتهم فى العزف والتأليف الموسيقى ، لم يكن لفريسكوبالدى اية اثار حقبة فى ايطاليا . وانتقلت موسيقى الأرغن العظيمة الى البلدان الأجنبية ، وبخاصة المانيا ، حيث بلغت ذروة لا نظير لها عند يوهان سبستيان باخ . لقد نقل تلامذه « فريسكوبالدى » الألمان مثل « فريدريش » و « توندر » أسلوبه الى المانيا ، حيث صادف تربة

خصيية وأصبح كل عازف أرغن فى ذلك القرن مدينا بالفضل به .
 وحرص حتى خلفائه البعيدين ، مثل سياستيان ياخ رئيس عرفان
 كنيسة القديس توما بلاييزج على الاشارة الى اقصى حد بعازف أرغن
 كنيسة القديس بطرس . وهذا على الرغم من انه لم يقدر فى عالم
 الباروك القلق المحموم ، البقاء لآى مؤلف أو عمل موسيقى بعد
 الجيل الذى ولد فيه صاحبه . واتهم أصحاب النزعة الانسانية
 (الهومانيسست) المحافظة هذا الموسيقى المتحمس المتوهج بالامية
 الموسيقية لعدم معرفته بمذاهب القدامى . فشكا « جوفانى باتستا
 دونى » وذكر « أن كل معارف فريسيوبالدى تركزت فى أصابعه » .
 بيد أن الموسيقى كانت تجرى فى عروقه ، ولم تكن فى حاجة لأسس
 سفسطائية . ان فريسيوبالدى - مثل مونتفردي - كان فى المقام
 الاول موسيقيا خلاقا ، على دراية كاملة بقدراته ، لا يقف فى
 طريقه أى شىء لا يبدو مناسبا لابداعه الموسيقى الصميم .

قواعد موسيقى الآلات ونماذجها المدارس الإيطالية للفيولينة

كان فن العمارة فى الباروك مولعا بالتكرار كوسيلة لتعزيز
 معانيه ، ومفارقاته وخطوطه اللحنية . وهذا الميل الى تردد كل
 فكرة قد سيطر على موسيقى العصر ، وقامت بالتعبير عنه نكرة
 « الكونشرتو » الذى استحوذ على النشاط الموسيقى للقرن السابع
 عشر برمته . وفى عصرنا قد تعنى كلمة « كونسير » الحفلة
 الموسيقية ، ولكن هذه المهمة فى صيغتها الإيطالية « كونسرتو » ،
 تعنى نوعا معينا من انواع التأليف الموسيقى . وفى العصور
 السابقة ، كان المصطلح يرادف أداء المجموعات (كلمة consort
 فى انجلترا) . ولكن ما يعيننا منه بخاصة هو دلالة فى القرن

السابع عشر - اذ يعنى مبدأ فى الأسلوب لا يقوم على التعاون ، بل على التعارض والمناقسة والمباراة بين فريقين موسيقيين .

ربما كان القول بأننا قد اهتمدنا فى عصر الباروك الى مبدأ جديد لموسيقى الكونشرتانتى (المعتمدة على المواجهة بين فريقين) مثار شك - ففى أصداء البحيرات والجبال ، ومداول الكورس فى القراجيديا اليونانية ، والانتيفونيات والمجاوبات *responsoriales* فى الموسيقى الجريجوريانية ، وفى كل مشاركة بين اثنين فى الغناء أو العزف ، يوجد عنصر المواجهة « الكونشرتانتى » ومع هذا فإن روح الباروك وما عرف عنه من ولع بالفرتيزية والاستعراض والحليات هى التى تسببت فى جعل هذا المبدأ الجوهرى عاملا للأسلوب الكونشرتانتى (المعتمد على المواجهة) والتى قصرت مهيمنا على موسيقاها - وعلى خلاف نظرتنا الحديثة الى مبدأ مفهومه على موسيقى الغناء - اذ كانت الكورسات الانتيفونية المتعددة عند اهل البندقية هى أول ما ساعد على تقديمه - وأبسط التعابير عن مبدأ الكونشرتو ، وأقربها تقاولا هو « الصدى » . وكان الموسيقيون الفينيسيون مغرمين « بلعبة الصدى » منذ عهد « فيلارت » فى آخر القرن السادس عشر - ولقد رأينا كيف كانت الكنائس ، فى عهد « موزارت » مزودة بعدد من شرفات ومقصورات الكورس وعازفى الطرومبون والطرومبيت ليتجاوب أصداءها . وتعد كونشرتوات « أندريا جابريلى » (١٥٨٧) فاتحة المؤلفات فى الأسلوب الكونشرتانتى - وأعقبها فى سرعة وجيزة أعمال أخرى ، وتعمست كل ضروب الموسيقى الغنائية لاتتبع أسلوب الكونشرتو المستحدث ، فظهر سيل من « المادريجال الكونشرتانتى » و « الكونشرتوات دا امورى » و « الموتيتات الكونشرتانتى » و « القداسات الكونشرتانتى » - وسرعان ما حل هذا الاشكال ما يدعى « بالكونشرتو الدينى » أو الكنى الذى بداه « فيادانا »

ثم تطور فيما بعد الى الكانثاته ، او امتزج بها معنى أصح . وظلت الكنثاته تدعو بالكونشرتو ، تفضلا لهذه التسمية على اسمها الآخر ، عندما ألف يوهان سبستيان باخ أعماله (أو مصنقاته) فى هذا الميدان .

واتجهت موسيقى الآلات فى القو الى الأسلوب الجديد . وكان « جوفانى جابريلى » هو أيضا الهادى الى هذا المسبيل . عندما ، نقل مبادئ التأليف لكورسات متعددة الى الأوركسترا . وظل الأوركسترا المزدوج محتفظا بكيانه ابان القرن الثامن عشر . فلقيه عند يوهان سبستيان باخ فى « الام المسيح تبعاً لانجيل متى » وأوبرات « هاسة » والسيمفونيات الباكورة ، ومنذ البداية ، كانت القاعدة فى الكونشرتو الاعتماد على التعارض بين فريقين متباينين من الآلات والأصوات . والاختلاف قد يكون فى حجم المجموعتين أو فى ألوانهما الصوتية . وهكذا ظهر فى « صوناتات » جابريلى الأوركسترالية آلات حادة النغم تتداول مع آلات عميقة النغم « كالبلوقات » و « الطرمبونات » ، الصاعدة ، مواجهة « طرومبونات » الباص . أو توضح الوترية فى مقابل مجموعة آلات النفخ ، أو مجموعة من موسيقى الآلات فى مقابل مجموعة غنائية . وصادف الكونشرتو مجالا خصبا فى « أريات » الأوبرا بوجه خاص حيث تشد المنافسة بين الغناء « الكولوراتورا » (ذى الألاعيب الصوتية العالية) وبين جريان النغمات فوق درجات السلم الموسيقى ، تؤيدها الفلوتة و « الطرومبيته » و « الأوبوا » . ويجرى هذا - ولكن بدرجة أقل بالنسبة للمجموعات المتعارضة التى تتألف من آلات مختلفة . واعتد تطور الأسلوب الجديد فى البداية على محاولة استيعاب الأسلوب الحديث stilo moderno - كما كان الكونشرتو يسمى - فى الاطار الكونتراتبونى لأشكال موسيقى الآلات القائمة .

والشكل الممثل لموسيقى مجموعة الآلات فى باكورة الباروك كان فى شكل الـ *Canzon da Sonar* ، أو أغنية للعزف . وهو ضرب من موسيقى الآلات مؤسس على الأغاني الدينية المؤسسة على أسطر لحنية متعددة فى أوائل عصر الـرينيسانس . وسرعان ما استوعبت هذه البداية المتواضعة لموسيقى الآلات أسلوب الكورس المتعدد المتعمد على المواجهة عند الفينيسيين . وبعد أن كانت هذه المؤلفات للآلات مؤلفة لأربعة أو خمسة سطور لحنية أصبحت تكتب لثمانية أو عشرة أو اثنتى عشر بل وستة عشر سطرا ، فهى بحاجة الى أوركسترا صغير وبعد سنة ١٦٠٠ ، توطدت « الكانزونات » فى كل من موسيقى ذوات لوحة المفاتيح وموسيقى المجموعات كشكل من أشكال موسيقى الآلات ، بحيث أمكن الاستغناء عن صفة *da sonar* (للعزف) وقامت الكانزونات - مشتركة فى ذلك مع الـريشير كارى التى أكدت استقلالها بالفعل - بتقديم أنواع أو ضروب منها ، كالفانتازيا والكابريشيو تطورا الى شكل مختلط عرف « بالصونات » ولا وجود لأى وجه شبه بين هذه الصونات بنت القرن السابع عشر وبين ما تحمل هذا الاسم منذ عهد بيتهوفن . فلا يعنى أكثر من مؤلف (أو مصنف) للآلات ، وليس له أية دلالة على قالب يعينه ، ونحن اذا تذكرنا الشانسون الفرنسية بدقة بنائها - فلا غرابة ان « الكانزونات » هى أول تكوين ظهر فيه انتظام البناء . ولم يمض زمن طويل حتى ظهرت أول علائم الأصول السيمفونية بالمعنى الحديث ، للكلمة وهو تنمية اللحن على يد « فريسكووالدى » لموسيقى الآلات ذوات المفاتيح . وفى الحق تعتبر الكانزونة أحد الأسلاف البعيدين للسيمفونية الكلاسيكية . وكلمة سيمفونية - أو سينفونيا فى الإيطالية - موجودة فعلا منذ بداية القرن السابع عشر ، شاع استعمالها أولا فى المؤلفات الغنائية ذات الطابع الدينى *Sacrae Symphoniae* كالموتيتات التى تصاحب بالـأوركسترا ، وسرعان

ما أصبحت تدل على التمهيد الأوركستراالى لهذه الأعمال الغنائية ،
 وفى الأوبرات بخاصة ، واستمر استعمال هذه الكلمة على هذا
 الوجه قرنا آخر ، ومازلفنا نرى الكثير من كانتاتا يوهان سبستيان
 باخ تستهل بسنفونيا ، وتشبعت سنفونيات الأوبرات الأولى بروح
 جابريلى ، الا أن « مونقردى » و « كافالى » و « كشيسى »
 و « لاندى » قد عرفوا كيف يصفون عليها طابع شخصيتهم .
 وبعد مونقردى ، لم تستقر المقطوعات التى تسبق رفع الستار على
 حال ، لا فى بنائها ولا فى تسميتها . اذ أصبحت تدعى تارة
 « بالسيففونيا » ، Sintoniat وتارة أخرى بالتوكاتا
 أو الصوناتا ، وغير ذلك من الأسماء العديدة . ولكن فى غضون
 انتصاف القرن أصبح « للسيففونيا » شكل محدد منظم . اختص
 بهذه التسمية . لقد كانت هذه السيففونيات افتتاحيات حقيقية .
 وبخاصة سيففونيات الأوبرات الفنىسية - أى تقدم صورة مركزة
 للدراما التى تمهد لها . وكانت المادة اللحنية الأساسية تتقى عادة
 من بين المشاهد الرئيسية فى الأوبرا . واكتسبت هذه الافتتاحيات
 الفنىسية الخاصة بمنتصف القرن السابع عشر ، والتى لم يعرفها
 المؤرخون القدامى معرفة كافية ، أهمية كبرى فى نظر الباحث
 الموسيقى الحديث ، لا بوصفها مصدرا أوليا للسيففونية الكلاسيكية
 ليس الا ، بل لأنها من أوائل الافتتاحيات ذات البرنامج الحقة ،
 ولا حق لجلوك فى أن يلقب بمبكر الافتتاحية ذات البرنامج ، وهذا
 لقب يزعمه لنفسه قط ، أضفاه عليه البحاثة القدامى لعدم معرفتهم
 بالافتتاحيات الفنىسية .

وتثير « الصوناتة دى كاميرا » (أى صوناتة الحجر موقف
 « موسيقى الصحاب) فى هذا الجمع المعقد من الأسماء
 والأساليب والأشكال . والاساس الذى تعتمد عليه موسيقى
 الصحاب هو بأن تقوم بعزف كل سطر لحنى آلة واحدة . وبهذه

المناسبة ، لم يعن مصطلح (da camera) الذى نترجمه الى حجرة ، او Chamber (*) نفس الدلالة التى تنسب له . اذ كان فى الباروك الباكر يعنى أى نوع من الموسيقى لا يستعمل فى الأوبرا ، ولا يؤدى فى الكنيسة . وبذلك وعلى هذا لا يكون المقصود به شكلا أو أسلوبا معينا . وتعرض مفهوم « موسيقى الصباح » بعض الوقت للغموض بسبب عدم الدقة فى تحديد الممارسة الأوركسترالية . فلم يبدأ طريق كل منها فى الانفصال عن الآخر الا فى القرن الثامن عشر حيث أصبح لكل منهما حدود مثلما حدث لطريقى الأوبرا والأوراتوريو . فظروف الاستماع (أى الأوضاع الاكوسنيكية) فى الكنائس الفسيحة تطلبت مجموعة آلات أضخم من المجموعات المستخدمة فى مؤلفات موسيقى الصباح . هذا الى أنه لو أريد للفيولينات تأكيد وجودها فى مواجهة الآلات النحاسية الرنانة وآلات الأرغن ، فلا بد من تخصيص عدد منها للسطر اللحنى الواحد . ونواجه هنا قانونا من أهم قوانين التوزيع الأوركسترالى الحديث وهو مضاعفة أو تكرار سطر لحنى واحد فى طبقة واحدة ، أو فى توافق بين اللحن وجوابه (أى أوكتافه) ، فى حين أن موسيقى الصباح سارت فى اتجاه عكسى ، عندما قامت بتخفيض كل من عدد الأسطر اللحنية والعازفين ، ومن ثم ابتدعت « الصوناتة الثلاثية » (التريوصوناتا) التى أصبحت جوهر موسيقى الصباح الباروكية ، رمزا لها . ولقد استوعبت الصوناتة الثلاثية بعض مظاهر الحوار والجدل فى الكونشرتو ، الا أنها تحولت الى صورة نموذجية خاصة لموسيقى الصباح ، لأن التشابه بين السطرين اللحنيين العلويين (فلا

(★) كلمة « حجرة » ثقيلة على الأذن ، وأسلوبا منها « غرفة » وثالثة الأثانى « مخدع » . ولهذا أثرنا تسميتها « موسيقى الصباح » وصفا صادقا لطبيعتها . - (للراجع) .

حساب للباص فى هذا المضمار) قد استبعد حدوث أية مفارقة كونشرتوتوية • ولما كانت العقلية الايطالية ترى ضرورة وجود شيء من المخالفة فى الأسلوب الكونشرتانتى ، فإن الصوناتة الثلاثية كلما حققت الكمال الغنائى تجانس سطرهما العلويين • وفى نفس الوقت كان من شأن تخفيض عدد الأسطر أن حرص المؤلفون على تنسيق السطرين العلويين مما أدى الى الامعان فى المعالجة الكونترابنطية ، فكان الموسيقى وقد تحولت من البوليفونية الى المونودية ، فاذا بها وقد عادت من طريق آخر الى البوليفونية ، دون أن تتخلى عن الأسس الهارمونية التى اكتسبتها ، وحافظت عليها الى أن ظهرت فى القرن العشرين المدرسة الاتونالية (أى التى لا تعترف بالمقامات الموسيقية) •

وأول نتاج لهذا النوع الجديد الأكثر الفة من الموسيقى • الذى ندعوه « بموسيقى الصحاب » ، ظهر فى أعمال سالومون روسى ، ١٥٨٧ - ١٦٢٨ وهو موسيقى من أصل يهودى ، فكان يضيف دائما الى اسمه كلمة Ebreo (العبرانى) وهو من أقران مونترفردى فى مانتقوا ، ومن أوائل الذين أدركوا أهمية خلق أسلوب صادق فى موسيقى الآلات • فأبدع آيات صغيرة فى صوناتاته ذات ثلاثة الأسطر اللحنية هى التى جاءت بصورة جديدة من موسيقى المجموعة هى التريوصونات • وروسى من الموسيقيين النابهين ، شارك فى كل ضروب التأليف الموسيقى وأشكاله • أما الشخصية الهامة التالية فصاحبها هو « بياجيو مارينى » ، ١٥٩٧ - ١٦٦٥ ، كان مؤلفا مخلصا لموسيقى المجموعة هى التريوصونات • وروسى من الموسيقيين النابهين ، شارك فى كل ضروب التأليف الموسيقى وأشكاله • أما الشخصية الهامة التالية فصاحبها هو « بياجيو مارينى » ، ١٥٩٧ - ١٦٦٥ ، كان مؤلفا مخلصا لموسيقى الصحاب ، ولعله أول العازفين الصناع (الفيرتيوزى) فى عزف الفيويلينة بين

المؤلفين الموسيقيين • ومؤلفاته الجمة الفروع التى ظهرت بين سنة ١٦١٧ ، وسنة ١٦٥٥ تصور كامل التطور (الانتقال) من محاكاة الموسيقى الغنائية الى تأليف اشكال صيمية لموسيقى الآلات • وهكذا انتقلنا من « الاربيا » و « المادريجال » و « الكورنتى » الى « الموسيقى دى كاميرا » ، و « الصوناتات والسيمفونيات » ، وصوناتات الكنيسة (da chesa) والحجرة do camere .

ويوجد من بين مؤلفات « مارينى » أحد المبتكرات المميزة وهو الصوناتات السولو للفيولينا غير المصحوبة • وشارك الآن عدد من الموسيقيين الممتازين مارينى فى بناء « الصوناتات الثلاثية » التى بلغت النضج فى النصف الثانى من القرن • وكان عازفوا الفيولينه الممتازون فى العصر يمارسون « صوناتات الحجرة » و « صوناتات الكنيسة » على السواء • وتحدد عدد الحركات ، كما تحددت معالمها ، وأصبحت خاضعة لمعيار ونظام ثابتين • وتحول الطابع الذى كانت تغلب عليه الرابسودية (أى المقاطع الحرة) ، واتخذ نظاما منطقيا ، وعلى الأخص فى الصوناتات الكنسية التى كانت أكثر احكاما ووقارا من اختها صوناتات « الحجرة » التى تكشف بحركاتها ذات الأسلوب الراقص عن أوجه شبه بالمتتالية الراقصة • واحتفظت أول حركة من الحركات الأربع فى صوناتات الكنيسة بطابع المقدمة ، وهو ما يرجع - فيما يحتمل - الى نمو افتتاحيات الأوبرا والكانتات فى نفس الوقت • والحركة الثانية التى يمكن اعتبارها أهم الحركات تنهج أسلوبا كونتراپنطيا يعتمد أساسا على المحاكاة اللحنية • بينما تتجه الحركة الثالثة الى التأثير الشجى فى تدفقها الميلودى ، تتخفف منه الحركة الرابعة فى حركتها السريعة الناشطة • وكثيرا ما تتحرك فى ايقاع راقص حاد • أما صوناتات « الحجرة » فكان لها شكل أضعف بناء وأقل اتبعا للنظام ، وان كانت فى تسلسل حركتها الراقصة ، قد منحت الموسيقى حرية أعظم فى المفارقة الفنية والتغيير • ان الألحان

والاشكال المناسبة تماما لموسيقى الآلات بطواعيتها وكمالها الكلاسيكى فى صوناته الكنيسة . والحركات الراقصة فى صوناتة « الحجرة » المصفاة فى اسلوبها الأبعد ما يكون عن موسيقى المناسبات ، والتي كتبها « جونانى ليجزنزى » . و « اركانجلو كوريللى » ، ١٦٥٣ - ١٧١٢ ، و « مورينسيو كازاتى » (حوالى ١٦٢٠ - ١٦٧٧) و « جوفانى باتيستافيتالى » (١٦٤٤ - ١٦٩٢) و « السندرو ستراديللى » و « جوزيبى توريللى » (حوالى ١٦٥٠ - ١٧١٦) قد حددت النماذج على طول قرن من الزمان لموسيقى الآلات .

كان جميع هؤلاء الموسيقيين من عازفى الفيولينه ، وبناء على ذلك ارتبط مصيرهم بمصير هذه الآلة وما يؤلف لها . وربما كانت لهم ذات الأهمية فى عالمى الأوبرا والكنثاتا ، وعظيم عظمائهم هو كوريللى ، تجسدت فيه موسيقى الفيولينة الكلاسيكية الإيطالية ، بعد أن جمع كل الخيوط التى وضعها أقرانه الممتازون ، وكانت الكتابة الفرتيوزية المعقدة لبعض معاصريه ، وبخاصة عازفى الفيولينة الألمان . بأنسجتهم البوليفونية المتكلفة ، وعفقاتها المزدوجة ، وغيرها من المؤثرات ، بعيدة عن روح هذا الفنان العظيم . اذا كان مثله الأعلى الذى اقتدى به القدرة الحسية على التعبير فى الصوت الأدمى . وتخلق الحانه فى جراءة ، وهى مشبعة بأشجان سامية ، وأسلوب غنائى جاد ، فيها موازنة بين صوت الآلات والبناء البوليفونى ، وتسود أشكاله نفس المرونة والانزان . فلقد انقضى عهد التجربة والبحث عن الشكل والتعبير وتوجت أعماله المجيدة كل جهود القرن السابع عشر لانشاء الآلات مجتمعة .

يعتمد كل فن على وسائل تعبيره . فلم يكن محض مصادفة أن يجيء ازدهار مؤلفات مدرسة الفيولينة الإيطالية الكبرى

معاصرا للوقت الذى اهتمدى فيه « ستراديفارى » الى أسلوبه فى صناعة الفيولينة ، حتى فاق ما بلغته مدرسة كرييمونا على أيدي آل « أماتى » الذين حققوا فى تلك الصناعة وتريات غاية فى الروعة . وحدث بين ١٦٨٤ و ١٧٠٠ تغير هام فى براعة الصنعة عند « ستراديفارى » فظهرت الفيولينا المعروفة باسم « ستراديفاريوس الطويلة » حوالى سنة ١٦٩٠ ، وبعدها ازدادت الآلة عرضا وطولا وتقوسا حتى بلغت فى عشر سنوات الأولى من القرن الثامن عشر ذلك الشكل الغذ البديع التناسق الذى جعل من اسم « ستراديفارى » رمزا على براعة الصنعة ، وإلى جانب ما صادفته الآلة الوترية من ارتفاع واحكام ، استمر التحصن فى حرفية (تقنية) عزفها . وكانت المصاحبات الأوبرائية النشطة تتطلب كفاءة جادة من العازفين ، فكانوا فى ثمانينات القرن السادس عشر لا يقبلون فى الأوركسترا الا اذا توفرت لهم القدرة على الاداء حتى الوضع الخامس (V^o Position) . علما بأنه فى عهد « بياجو مارينى » قد عاش « كارلو فارينا » وهو من المجيدين فى العزف ، متقللا بين بلاد متعددة ، وله مؤلفات مطبوعة فى سنة ١٦٢٧ ، كانت تستوجب العزف فى كافة اوضاع الفيولينة ، بالاضافة الى القدرة على « العفق المزدوج » والبيزيكاتو الأوتار ، والتريمولو (الترعيد بالقوس على نوتة واحدة) والـ *col legno* (جر القوس على الأوتار لا من ناحية شعره بل من ناحية عصاه *sul ponticello*) (بالقرب من الفرسة) لاحداث الأصوات الغريبة التى تترتب على انقاص نبضة الأوتار ، أى تلك المهارات الفنية التى تنسب عادة الى عصور متأخرة عن ذلك .

ولقد اهتمدينا بفضل « كوريللى » الى أحد روائع ما أنتجته الموسيقى الأوركسترالية فى عصر الباروك : « الكونشرتو جروسو » .

فعندما كانت موسيقى الصحاب تثنق طريقها دون اكثرات بأسلوب الكونشرتو ظهر فى الربيع الأخير من القرن السابع عشر أول كونشرتو لموسيقى الآلات يعتمد على فكرة « الترجيع والمحاكاة » فى صورة فريق صغير من الآلات يواجه فريق أكبر . على أن الصورة التى تحدد شكل الكونشرتو جروسو كانت من ابداع كوريللى . وعلى الرغم من نشر الكونشرتوات جروسو الاثنى عشر مصنف رقم ٦ سنة ١٧١٢ ، الا أنها قد كتبت وقدمت قبل ذلك بسنوات . أما تكوين « الكونشرتو » ، الذى صانف ترحيبا كليا ، واصبح منذ ذلك العهد قالبا موسيقيا بعينه فكان على الوجه الآتى : « الكونشرتينو » ويتألف من فيولنتين وفيولنسيل أو جامبا ، و « الكونشرتو » ، ويدعى أيضا « بالريبيانو » ، أى الأوركسترا بأكمله . وعلى الرغم من أن هذه الأعمال الفخمة قد كتبت أصلا للاداء فى الكنيسة ، الا أنها لم تستطع أن تنكر انكارا باتا تأثيرها ببعض العوامل الأوبرائية ، لا الأوبرا الايطالية وحدها بل افتتاحية الأوبرا الفرنسية فى صورتها الأصلية التى يسهل التعرف عليها . ولكن كم هناك من خصوبة فى رنين النغم وكم هناك من تنوع فى الشكل والتعبير ! . ففيها مقطوعات رقيقة مستوحاة من الرقصات وحركة « الليجرو » مريمة الاندفاع ورنين ممتع فى الباص ، وحركات بطيئة واسعة الخطى (لارجو) واستماد الكونشرتو الثامن من كونشرتوات كوريللى الاثنى عشر (مصنف رقم ٢) شعبيته مرة أخرى فى العصر الحديث ، ويعرف باسم « كونشرتو عيد الميلاد » .

انتشار اسلوب « الباروك الشامخ » موسيقى الكنيسة الكاثوليكية

وبينما حاول الأتباع الشخصيون لباسترينا ، واتباع صديقه « جوفاني ماريا نانينو » (١٥٤٥ - ١٦٠٧ - مناصرة التقاليد الكبرى لفن « الاكابيلا ») الغناء الجماعى دون اصطحاب آلات) ، اشاحت موسيقى الكنيسة الكاثوليكية وجهها عن الماضى تماما . ففى هذا الجو الدائم الاضطراب - اذ كانت كل سنة تحمل فى طياتها ما هو مستحدث ومثير للاهتمام فى عالم الموسيقى - اختفى الفن « العتيق » ، وان كانت بعض الأسماء اللامعة قد استمرت تحظى بالتقدير غير أن ما كان يحظى بالتقدير هو أسماؤهم لا أعمالهم التى كان عليها أن تتوارى خلف ذوق الباروك وروحه . وأصبح ينظر الى البوليفونية الكورالية الكلاسيكية كأثر مهيب من آثار الماضى . فلم يعد تلحين القداس - الذى كان يمثل فيما مضى اسما أشكال الموسيقى - يعنى سوى قلة من الموسيقيين ، وان كانوا باستثناء المحيطين « بنانينو » ، لم يروا فى القداس والموتيت سوى وسيلة لانشاء لوحات موسيقية ضخمة تتألف من كورسات متعددة . فاللفت قداسات ذات ثمان أو عشر أو ستة عشر أو اثنين وثلاثين ، بل وثمانية وأربعين سطرا لحنيا ، تجلى فيها كل ما فى الباروك من فخامة . وتمثل الأعمال الكورالية المجدية « لجابريلى » والسمفونيات المقدسة (Sacrae Symphoniae) المتعددة الكورال ، ذروة فن الباروك . وانضم الى المجموعة الكبرى من المنشدين وساندهم أوركسترا من الفيولات والطربونات والأبواق النحاسية (كورنيت) وآلات الأرغن ، كانت تعزف اما مستقلة او بالاشتراك مع المنشدين . ومع هذا قد تخفف هذا الأسلوب : أسلوب الباروك الشامخ - كما كان يدعى - بعد تغفل الأسلوب الكونشرتانتى فى موسيقى الكنيسة ، تخفف بعد أن خلف بعض الأعمال الشامخة

الباهرة ، ومن بينها القداش الاحتفالى (٥٢ سطر لحنيا) الذى
الفه « أورازيو بنيفولى » ١٦٢٨ بمفاسية تدشين كاتدرائية
سالزيورج ، ولعله أضخم هذه الأعمال المذهلة .

وسرعان ما ساد الأسلوب الكونشرتانتى عالم الموسيقى
الكنسية بأسره ، وتبدو هذه الحقيقة نتيجة منطقية للاتجاهات
التاريخية . الا أن سرعة تقدمه تثير العجب ، ولعلها تصور قوة
اندفاع الأسلوب الجديد . واستخدم « مونتردى » الباص
المتصل فى الموتيمات وفى قداس فخم (ذى ستة أسطر لحنية) سنة
١٦١٠ . ثم تقدمت الحركة التى بدأت « بجابريلى » بعد أن ازدادت
خصوبة بفضل اللغة الموسيقية التى قدمتها الأويرا الباكرا . فلاحظ
الأوبرائى واضح فى اللمسات القائمة والوقفات الدرامية والتباين
فى الإيقاع ، وتوكيد اللحظات الدرامية فى النص . ويعد تدهور
البوليفونية الكورالية واختفاء الكانتوس فيرموس (*) ، تحتم
الاتجاه الى اكتشاف سبل جديدة للمحافظة على المظهر الدينى
للقداس . ومن الوسائل الأخرى لتوطيد الصلات مع الطقوس
الفنائية الأصلية افتتاح القداس بقرانيم جريجوريانية . وصادفت
هذه المتضمنات الجريجوريانية استحسانا ، وهيات لفنانى الباروك
وهى تقدم فى صورتها الأصلية دون أى اصطحاب هارمونى
الفرصة لظهور المفارقة بينها وبين البناء المعقد الحاشد
بالزخارف الذى يمثل العمل الفنى المكتمل .

وسرعان ما بان أثر تفضيل الباروك لموسيقى الآلات فى
موسيقى الكنيسة . إذ تزود كل من القداش والتراتيل والمزامير
بالمصاحبة الأرغنية . ولربما شعر مؤرخو الموسيقى السابقون

(★) أى اللحن البسيط الثابت الذى تقام عليه المنشآت الكونتراتابونية .

بالحيرة لفجأة ظهور الآلات من كل نوع فى الكنيسة . على أننا اذا تذكرنا العادة القديمة الخاصة بمشاركة الآلات الموسيقية فى الأناشيد الكنسية ، والتى كانت تتوقف بين الحين والآخر بتأثير تزمت بعض البابوات - وان كانت لم تقمع على الإطلاق لأية فترة ملحوظة من الزمن - فاننا سندرك أن كل ما كان مطلوباً هو تقنين الموسيقى التى تجمع بين الغناء والآلات تبعاً لنظام ونهج معين بدلاً من ارتجال المصاحبات ، أو عزفها حسبما اتفق . وبالمثل لم تكن الفكرة الموسيقية الهامة الأخرى - وهى الباص المتصل - مجهولة لدى موسيقى الكنيسة . ولقد سبق أن تحدثنا عن انتشار ممارسة نوع من الباص المتصل فى صورة شبه بدائية وفقاً لرواية « كينكلدى » . ولن يصعب ادراك أثر الخطوط الأولى التى خطاها « فيادانا » فى تيسير أقدام كل عازف أرغن فى الكنيسة على تنظيم الربط بين مصاحبات الآلات والموسيقى الكنسية .

كان جانب أساسى من المؤلفات الموسيقية الجماعية الباكورة موضوعاً خصيصاً للأغراض الكنائسية . ونحن نعرف أن « كوريللى » و « تارتيني » و فيفالدى « قد قاموا بأداء الكثير من أعمالهم فى الكنائس . ومن هنا لا تعد المعزوفات « الدنيوية » السولو التى كان يؤديها يوهان سيبستيان باخ خلال المناولة - والتى اقضت مضاجع مداحية فى العصر الرومانتيكى - إلا مثلاً من هذه الممارسة القديمة . وهكذا تبين أن « السرينادات » و « أغاني المهد » berceuses و « الأناشيد بغير كلمات » ، التى تؤد فى عصرنا داخل الكنائس بواسطة عازفين للفيولينة تصاحبهم الأجراس الرنانة للأرغن الحديث تنحدر من تقليد قديم ، وإن بدت أبان الباروك اسمى بغير جدال مما هو فى عصرنا . لقد كان يفتقر إلى العزف المنفرد فى الكنيسة كعمل احتفالى . والى هذه الغاية قدر كبير من أسمى صوناتات الفيولينة الإيطالية ، تعزف

خلال رفع القربان المقدس بقصد تعظيم هذه اللحظة الهامة .
وكثيرا ما كان عازفو الأرغن يكتبون ملحوظة فى مؤلفاتهم تشير
الى صرف فقرات معينة « alla levatione » أى خلال رفع
ولقد كتبت مجموعة « فريسكويالدى » الأساسية Fiori Musicali
(١٦٣٥) لأغراض الكنيسة ، وكانت تعزف بعد « الكريكو »
و « المناولة » . وكان بين العاملين فى كنيسة سان ماركو
« مايسترو دى كونشرتى » كما اشتملت دفاتر الحسابات سنين
طويلة على مرتب اثنين من عازفى الفيويلينة كان عليهم اداء
الصوناتات فى المناسبات الملاءمة خلال الطقوس . وغالبا كانت
هناك « سينفونيات » أو « افتتاحية » تسبق القداسات ، لا فى
ايطاليا وحدها ، بل وفى ألمانيا وفرنسا . كل هذه الأمور تتوافق
بطبيعة الحال مع مظاهر الأبهة الاحتفالية فى عصر الباروك
مما يوائم جو الكنيسة ، وبدأ ذلك فى التداول بين « المجموعات »
و « الفرد » ، وبين « الفورتى (القوة) » والبيسانو (الرقة)
وبين النور والظل ، أى كل هذه المظاهر الدالة على الأبهة والجلال
التي احتفى بها أبناء ذلك العصر وتوقعوا مشاهدتها فى الكنيسة
والمرح على السواء .

★ ★ ★

يشعر مؤرخ الموسيقى والحضارة بدهشة بالغة لعظمة فن
موسيقى الكنيسة ، وغزارته . ولكن حماس هذا المؤرخ يعارضه
راى الكثيرين من اقطاب الموسيقى الدينية القائلين بأن الشعار
القديم ad maiorem dei gloria فى سبيل المجد الأعلى للرب
ad maiorem Musicae
artis gloriam فى سبيل المجد الأعلى للموسيقى
فالوقار « La grevitas » ما برح حتى يومنا هذا مقياسا
علميا لأسلوب الانشاد فى الكنيسة ، وإن كان موضع شك . على
أن العناصر والأشكال الموسيقية التي تم الربط بينها وبين مثل

الموسيقى الكنسية قد تعرضت لتغييرات مستمرة ، فهي من المسائل التي لن يستقر عليها الرأي اطلاقاً من جراء حتمية الاتجاهات الى الماضي ورغم ان هذه المفارقات قد شغلت بلدان الشمال - وبخاصة البروتستانتية - لعدة قرون ، وما فتئت مشكلاتها قائمة حتى اليوم .

فقد ساعد على حلها عند الايطاليين احساسهم القوي بالمشكلات التجريبية الفعلية للموسيقى البعيدة عن أية بحوث ميتافيزيقية ، وبساطتهم وابتعادهم عن التعقيد ، مع الاستعداد الدائم للاتجاه العملي الخلاق . فاعتقدوا ان الموسيقى في اكمل صورها هي الموائمة لتمجيد الخالق . وان روح التسدين الحقة تشبع من مؤلفاتهم ، وهي روح اعمق واصدق شعوراً مما ينبعث من الأعمال التي تعتمد على المحاكاة المزيفة لأسلوب القدياء ، ويؤلفها موسيقيو عصرنا « المحدثون » الذين يعملون بحسن نية على التوفيق بين غرائزهم الخلاقة . وبين جماليات الفن الدينى القديم . وستظل اذن المسألة الآتية مشار شك على الدوام : هل الموسيقى المشبعة بالروح الدينية التي تتسم بالاخلاص الحق ، مع استخدامها لأسلوب عصرها ، أقدر على نقل التأثيرات والمشاعر الدينية المباشرة من الموسيقى العتيقة التي ترجع هيبتها الى التقاليد والمؤثرات الفكرية الموروثة .

أوروبا الغربية في باكورة القرن ١٧

بزغ القرن السابع عشر على أوروبا الغربية ، وهي مثقلة بالاضطرابات والنزاعات السياسية التي بلغت حد التآزم . وسيطرت على النصف الاول من القرن المعارضة الموحدة لسلطان اسبانيا وأسرة الهابسبورج على العالم . ونزلت الدول الأوروبية الواحدة منها تلو الأخرى الى المعمة ، التي انتقلت الى سائر البلدان في الشمال الأوربي بعد تعرض المانيا للانهاك الفظيع ، وانتهى

الصراع بانتصار فرنسا على اسبانيا وتوطيد السيطرة الفرنسية على سياسة أوربا .

لم تكن الغاية من اندلاع الصراع الأوربي الكبير مجرد الحصول على مكاسب اقليمية أو سياسية ، ولكنها تضمنت أيضا مبادئ معينة ذات أهمية عالمية . اذ كانت الامبريالية الاسبانية نتيجة للروح المناهضة لحركة البروتستانتية ، ولم يقتصر اثرها على تهديد استقلال باقى أوربا ، فلقد أحدثت خللا فى الفكر السياسى المتواصل ، وكان على وشك احداث تغيير فى نظام الدولة والحكومة . ولو انتصرت اسبانيا والهاسبورج لتحطيم مستقبل الحرية الفكرية والسياسية فى حياة أوربا ، وكان اهم عامل فى اندحار اسبانيا هو حنكة فرنسا السياسية ، وانتهى الامر بعد صراع دام قرنا ونصف القرن ضد الهاسبورج ، لعب فيه كل زمن الدبلوماسية والمال دورا هاما بانضمام فرنسا صراحة - يتزعمها ريشيلو - لأعداء الامبراطور ، راس اسرة الهاسبورج واسبانيا سنة ١٦٣٥ .

وفى خلال العشرين سنة التى تولى الكاردينال ريشيلو (١٥٨٥ - ١٦٤٢) توجيه دفة الحكم فى فرنسا ، اشتبك فى صراع مستمر ضد كل أعداء العرش . وشعر المذنبون ورجال الدين « الاصطفائيون » و « الاكليزييون » على السواء بسلطان ذلك السياسى الداهية ، أول ممثل لفكرة سيادة الدولة ، ومن ثم كان أول مدافع عن الملكية المطلقة فى فرنسا وأوربا . والاتجاه الى السلطان المطلق للملك ، أو الى الدولة القوية بمعنى أصبح ، الذى يتمثل فى سطوة التاج بوصفه معارضا لحكم طبقات الأمة فى العصر الوسيط ، اتجاه سبق ظهوره منذ أمد طويل فى أوربا . فهو لم يبدأ بريشيليو ، أو يبلغ عنده ذروته . على أن السلطان

المطلق للملك لم يكن هدفا في ذاته عند ريشيليو . فالملك في فلسفة ريشيليو السياسية هو أول خادم للدولة ، وبذلك ظهر الى حيز الوجود التصور الجديد للدولة ككيان حي ، أكثر حقيقة من الجالس على عرشها ، وكان على الأغلب مجرد رمز . وهنا بدأ الاتجاه الى الربط بين الدولة والشعب ، وبين الدولة والأمة ، برباط سياسي محكم وثيق .

وساعدت شخصية ريشيليو الشامخة على ضمان انتصار الفلسفة الجديدة في كل مظاهر السياسة الفرنسية على وجه التقريب . وقدرات الكاردينال الفذة وسياسته البعيدة النظر واضحة في سلوكه خلال المعركة التي خاضها ضد اسبانيا وآل هابسبورج . اذ تحدى عليه بعد افلاس الخزائنة وانهاك قوى الجيش التزام الحرص في كل خطواته . ويعد أن أدرك أن فرنسا وحدها لا أمل لها ضد عدو تمتد أراضيه من ميلانو الى بروكسل ، فانه حاول اقامة كتلة مضادة للهابسبورج . حينئذ بدأ ظهور كلمة « الحرية » ، التي طالما اسيء اليها ، وظلت شعارا أساسيا في الدعاية حتى يومنا هذا . ويعد أن ولى عهد الالاعيب الدبلوماسية الخفية ، أصبح لا مناص من حدوث التدخل العسكري السافر . وتولت فرنسا الكاثوليكية قيادة القوات المعادية للهابسبورج . ولقد اتضح القصيد في هذه الحملة الجبارة ، وهو السيطرة الكاملة على أوروبا . وهي حقيقة لأن تمحوها محاولات البابا للتوفيق بين مصالح العسكريين الكاثوليكين . وانتصرت الغايات السياسية على المنازعات الدينية . ولم يتغير الموقف السياسي بعد وفاة ريشيليو ولويس الثالث عشر (١٦٤٢ - ١٦٤٣) . ولم يعيش الكاردينال العظيم ليرى تمام عمله ، ولكنه مات بعد أن اطمان الى أن النفوذ الاسباني لا بقاء له بعد انتصاف القرن .

بعد سنة ١٦٤٢ ، أصبحت ادارة حكومة فرنسا فى يد آن
 النمساوية ، وصية على ابنها القاصر لويس الرابع عشر فيما بعد ،
 وكان مازاران (١٦٠٢ - ١٦٦١) خليفة ريشيليو ساعدها الأيمن •
 وان قيام ايطالى ، وأميرة اسبانية بمهام الدولة الفرنسية لخير
 ما يصور مبدأ صدارة المصلحة العليا *raison d'état* بيد
 ان سلطانهما قام على الرمال ، بتأثير عاملين هما الموقف المالى
 العصيب ومقاومة البرلمان الذى احسن تنظيمه رجال المال والموظفون
 الرسميون من ابناء الطبقة الوسطى المتحررة التى عارضت بنجاح
 خطط ريشيليو • ومع هذا فلم تكن صيحة « الحرية » قادرة على
 اخفاء الرغبة فى الحصول على امتيازات شخصية ، وظهرت رغبة
 مماثلة بين النبلاء • وشاهد العالم اتحاد هذين المعسكرين
 المتعارضين على طول الخط فى معركة حاسمة لانتزاع السلطان
 من الدولة المستبدة • ولم يتراخ مازاران الايطالى القوى المراس
 الذى اضطر الى الهرب مرتين • فقد ثبت فى مركزه حتى شهد
 انتصار العرش ، بعد نهاية الاضطرابات والمنافسة بين الحكومة
 والكنيسة ورجال الجيش • وبمجيء سنة ١٦٥٢ ، تم سحق
 الانتفاضة ، وخضعت الأرستقراطية للملك الشاب • وأصبح عمل
 البرلمان مقصورا على المهام التشريعية ، ومنع من المشاركة فى
 السياسة والمسائل المالية • وهكذا قالع ملك فرنسا فى تصريح
 عرشه من كل قيد ، وتوطدت قواعد الدولة الموحدة ذات السيادة •
 واتفق حدوث هذا حالما اقر مجلس « الريحستاخ » بمدينة راتيسبون
 تفكك الامبراطورية الجرمانية •

ولم تظهر بادية ذى بدء أية دلائل على العنف والتعسف
 اللذين يقترنان فى ذهننا بمعنى « الحكم المطلق » • وامتزج القديم
 بالجديد ، فى الدولة الفرنسية كما يحدث عادة فى عصور الانتقال ،
 وظل الدبلوماسيين والوزراء وقادة الجيش يحرصون على التزام

الحيطة ، مع استعداد اقبول الحلول الوسط . ولم تكن تخوم الدول المستبدة الصاعدة قد قوطبت بعد . وكثيرا ما تبادل الحكام والقادة تقديم الخدمات لدول كل منهم . واستمرت سيطرة الفكرة الدينية والخرافات على عقول الناس ، وانعزل العظماء ذوى الاتجاهات الجديدة ، فكانوا بلا انصار فى زمانهم ، ولكن قوى العالم الحديث ، التى ما فتئت تعمل فى عصرنا ، كانت قد بدأت تتغلغل فى العالم ، كما تركت الأيام العصيبة فى حروب الثلاثين عاما ، والمنازعات الدامية على زعامة أوربا ، اثارا فى كل مجالات الحياة الانسانية فى الدول والاقتصاديات والفنون والعلوم ، وهى الآثار التى مهدت لظهور العلم الحديث .

ردود فعل الفلسفة السياسية الجديدة

على الفنون والاداب - طراز لويس الرابع عشر

تعكس فنون اى عصر وادابه ، بامانة ، الاتجاه العام فهى تكشف عن الامعان فى الاتجاه القومى ، وان كنا لا نستطيع القول بظهور حضارات قومية بالمعنى المستحدث للكلمة ، لأن بعض كبار الفنانة والعلماء قد عاشوا فى ارض أجنبية ، او عملوا فى خدمة دول أجنبية . وتأثرة الحياة الحضارية أيضا بتحرر السياسة من الكنيسة ، ومن تأثير رجال الدين . والانفصال عن مجال التأثير الطائفى ملحوظ فى الفنون والاداب الفرنسية . اذ كانت كلها تسمى نحو العلمانية . وكان اسلوب الباروك ما فتىء ، قائما على خدمة الكنيسة ، غير ان الدوافع الكاثوليكية التى المهمتها حركة البروتستانتية قد تضاءلت الى حد ملحوظ . واحتفظ الباروك بكل ولعه بالمظاهر والزخارف ، وبدا ذلك فى صورة اسلوب فنى وطيء يمثل « القرن العظيم » ، grand siècle فنه تعبيراً عن الفكر الكنسى .

وكان التعارض القوي بين القوي ، الذي تميزت به الحياة السياسية الفرنسية في القرن السابع عشر قائما بالمثل في حياتها الفنية ، الا ان هناك دلائل جلية واضحة على نشأة حضارة فرنسية قومية ، حضارة ترجع الى حد كبير الى الفكر السياسي الحديث . فلقد لجأت فرنسا في عهد ريشيليو بالفعل في مسائل الحضارة القومية الى نوع من الوصاية الأبوية (الباترناليزم) في نظام الحكم . ولم يكن المقصد مجرد رعاية الفنون والآداب ، بل أحداث تأثير فيها يتمشى مع روح الدولة . ووجود رغبة عند الدولة المطلقة لتوجيه الحياة الفنية وتنظيمها ، أمر لا يمكن انكاره . فعند انشاء الأكاديمية الفرنسية التي انعقد أول اجتماع لها سنة ١٦٤٣ - أراد ريشيليو قيام جماعة من الأدباء البارزين بوضع منهج خاص للأدب القومي ، فكان المفروض قيامها بتنظيم اللغة من ناحية المفردات والنحو ، ووضع قواعد البلاغة والبوتيقا (الاسم الذي كان يطلق على فلسفة الفن قبل الاستطيقا في الفنون الجميلة) . وهي غاية هامة وخطيرة . وامتد نطاق النفوذ الحكومي في تزلت الى مجالات أخرى كذلك . وسيظل اسم « جان باتيست كولبير » (١٦١٩ - ١٦٨٣) ، الذي خلف مازاران كرئيس الوزراء ، خالدا في التاريخ لقيامه بانشاء صناعات ترعاها الدولة وتحميها بالرسوم الجمركية . واتبع « كولبير » أيضا نفس الطريقة الشمولية ، في مسائل الزراعة والفنون . وأصبحت الثقافة مقصورة على الطبقات العليا ، واتخذت مظهرا رسميا ، فلا نصيب فيها لجماهير الشعب . فبعد الاستهانة بأمرهم وازدراهم لم يعد ينتظر منهم غير تقديم أموالهم وعمالهم والغناء لمتجيد البلاط والطبقات الحظوة . ان ما أصبح يحدد النموذج المحتذى هو رغبات الملك ، وما يقرر الأسلوب هو ذوقه ، ومن هنا جاء طابع الأدب والفن الذي يكاد يكون موحدا . واحط بالعرش نفر من الناس مازالت أسمائهم لامعة في سجلات ادب العالم وفنه ،

وان كانت شخصيتهم الفردية غير ثابتة الأركان . ولم يستطع سوى اهل الفكر العظام حماية حريتهم الفنية ، وصديقهم (امانتهم الفكرية) فى ذلك المجتمع الذى أرغم حتى الطبيعة على الخضوع للنظام والرتابة ، على نحو مماثل لما حدث فى حدائق قرساي .

وعادت مع لويس الرابع عشر المكانة المقدسة لباطرة الرومان ، فلقد أحيط بهالة من التبجيل ، رفعتة الى مرتبة تعلو على البشر . وأصبحت خدمة الحاكم أعظم شرف يناله النبلاء الخاضعون (مطاطئى الرؤوس) الذين يحيون فى الهالة احيطة « بالملك الشمس » (*) ، ونشأ نظام تبعية جديد لا من رجال احرار يلتفون حول الملك ، بل من الحشم الذين اعتبروا أن من واجبه التنازل عن كل ملامح شخصيتهم لارضاء رغبات ولى نعمتهم . وتجمدت الطبقة المتوسطة البعيدة الى حد ما عن الاحتكاك بالبلاط والحكام وقنعت بالانقياد الأعمى ، والاعجاب بالملك وحاشيته عن بعد . أما بقية السكان ، فقد كان عليهم أن يقنعوا دون قيد أو شرط . وفرساي رمز للكلاسيكية الفرنسية فى القرن السابع عشر والملك ذاته . فمنها تملك لويس الرابع عشر فى عظمة وجلال من مرتفع سام لا يقربه انسان كانه شمس يدور فى فلكها رجال البلاط والمحظيات والسفراء والفنانون والشعراء واهل العلم والأدب . على أن اطراد الأساليب الفنية ، الذى كان من جرائه انخفاض عدد العباقرة الى فئة قليلة ، خلق على الرغم من ذلك مدارس قومية للفن والأدب والموسيقى . ونجح هذا التراث الحضارة بلغته المصقولة الى أقصى حد وبوضوحه ومنطقه وشفافيته وجمال بنائه وناقته الملوكية ، فى اجتذاب سائر أنحاء العالم واكتملت سيطرة فرنسا السياسية على أوروبا بفضل سمو المكانة الثقافية ، التى جعلت باريس عاصمة للعالم .

(*) يلقب لويس الرابع عشر باسم « الملك الشمس » - (المراجع) .

فى بداية القرن السابع عشر ، كان فى العمارة الفرنسى فى حالة عدم استقرار لخضوعه لتأثير الأساليب الأجنبية المختلفة . وقد بذل « كولبير » الجهود الفعالة لتنظيم الفنون وتسخيرها لخدمة الملك ، والتيسيرات التى لا حد لها التى وضعها لويس الرابع عشر تحت تصرف هذه الخدمة . وبفضل تلك الجهود تحول فن العمارة الى طراز فرنسى كلاسيكى له سمات مميزة . ويمثل قصر فرساي قصارى هذا الطراز الجديد ، بحديقته ذات المستويات المتدرجة ، والنافورات ، والمماشى المنظمة وفقا لأبرع نظام فنى . وبأحواض الزهور ، والمسطحات الخضراء ، وخمائله التى تعضى كل حيز ممكن ، انه فن رصين فى سمو ورفعة ، لا يستطيع تحقيقه البشر العاديون . فهو المثل الأعلى لفن ملكى مطلق . فالنحاتون والمزخرفون وفنانو الآثا ، ونساجو الطنافس الحائطية ، ومصنفوا الفسيفساء ، وأعلام صياغة الحلى والكؤوس والصحون الذهبية ، شاركوا فى تحقيق هذا الأثر الفنى العظيم متأثرين بذلك المثل ، يتابعون تصميمات مرسومة بالحفر ينم عن الفطنة وصفاء النظرة التى اتسم بها الطراز المبتغى اتباعه .

وشينا فشيئا حول الباروك الفرنسى كل مؤثرات الفن الايطالى الى أسلوب فرنسى ، يخضع لمعامل واحد هو « العقل » . وما أضفى العظمة على هذا الفن ، ومنحه طابعه هو الرعاية والاعانة الملكية ، ولكن الملك نفسه لم يكن مبدعه . انما هى المؤثرات الحضارية الاجتماعية دفع عجلتها ريشيليو ومازاران هى التى خلقت المصور « منيار » والمهندس المعمارى « لويو » والمثال « بوجيه » ومهندس الحدائق « لينوتر » ، قبل أن يياشر الملك سلطه . فما ندعوه بطراز لويس الرابع عشر ، كان فى جوهره من خلق الفكر السيسى ، وقام على تنفيذ الفنانون . وكان القصر الملكى يزدرى الفن النبع من أصل شعبى ، لأن فن « القرن العظيم »

يتطلب الاعتدال والثبات مع الاستقامة المهدبة والعظمة وبلاغة التأثير ، أى الخصائص التى تضافى عليه مساحة كلاسيكية .
و « نيقولا بوسان » (١٥٩٤ - ١٦٦٥) و « كلود لوران » (١٦٠٠ - ١٦٨٢) ، و « أوستاش ليزويير » (١٦١٧ - ١٦٥٥)
و « شارل لييران » (١٦١٩ - ٦٩٠ - هم اعلام هذه الكلاسيكية الذين خلقوا اثرا باقيا على الفن الأوربى .

وتكشف لوحات « بوسان » ، بلامحها الشاحبة نوعا من تركيز رائع فى التكوين ، وأن أساء إليها أحيانا شدة الحرص على التزام الدقة . غير أن مناظرة الطبيعة العظيمة حافلة بالروح المثالية ، وبالتقيد الكلاسيكى ، مما جعله لأمد طويل قبلة المصورين الفرنسيين . ورغم افتقار « ليزويير » الى القدرة ، وفتور ألوانه ، إلا أنه يتميز بتكويناته الرائعة ، فى رققتها وخطوطها الراسخة وذوقها المصقول مع الأمانة فى التعبير . أما « كلود لوران » ، أستاذ الجو المثالى الهادئ فى تصوير الطبيعة ، فقد سار قدما بفن مصورى المناظر الطبيعية فى التعبير عن النور والظل بطريقة ساحرة ، وأعظم ممثل نمونجى للفن الكلاسيكى فى « القرن العظيم » هو « لييران » ، ففى فنه تعدد فى الجوانب مثير للدهشة . ودفعه مواهبه الفذة فى « التنظيم » الى تركيز قواه الفنية وتسخيرها لخدمة البلاط بروح أستاذه كولبير . فوضع بوصفه المصور الأول ، والفصل الفنى للويس الرابع عشر طرازاً رائعاً لزينة أبهاء القصور ومخادعها ، يوائم فخامة العصر .

ويسر للأكاديميات النهوض بأعمالها وجود مقاييس رسمية يتحتم على الفن والأدب احترامها . أما مهمة تثقيف الفنانين والكتاب والجمهور فقد اضلعت بها الصالونات الأدبية ، التى تكاثرت واتسع نطاقها واقامت مجتمعا أدبيا ، يفتحل أفراده

أسماء مزعومة من عصور الرومان واليونان ، ويتجاذبون أطراف الحديث ، ويتغازلون ويستعرضون طرائفهم وأناقتهم ، ويتشبقون بالشعر وسط التهنيدات ، واستحضار هذا العالم الآن أمر محال . وربما كان الأصعب من ذلك النظر جديا الى مبدعاته . على أن الميل الى التحذلق والمباهاة بالثقافة في تصنيع وأناقـة – وكانت موضع سخرية موليير – قد ترك أثره . إذ ساعد الافتتان بجمال الكلمات ورشاقة الأحاديث ورقة الشعر وتبادل الرسائل الطريقة ، على تنشئة وصقل مجتمع خرج وشيكا من عصر دموى قاس شديد الهول . وفي الوقت الذي سادت فيه الحذقة ، حتى أن أعظم الدارسين الكلاسيكيين (كورنى ورأسين) لم يكونا أسعد حالا فى التحرر من أسلوب العصر من رفاقهم الأكثر تواضعا . وظهر بفضل رد الفعل الذى أحدثه هذا الاتجاه : موليير ، وسكارون ، وسيرانو .

الموسيقى فى عصر لويس الرابع عشر

كان طابع الأسلوب الرائد للموسيقى فى عصر لويس الرابع عشر استمرار تدهور البوليفوليته الموروثة من القرن السابق . ويبدو أنها المؤثرات نفسها التى تسببت فى استبعاد فن عصر النهضة العظيم فى إيطاليا . ولكن ما يدهش . المؤرخ هو الاتجاه الباكر نحو المونودية . وهو اتجاه يبدو أنه سابق على شببيه فى إيطاليا . فان سمات شعب بلاد « الغال » (فرنسا) ، فى كلفه بالأغنية الشعبية « الشانسون » عادت الى الظهور فى الأغانى والآريات التى ظهرت فى الثلث الأخير من القرن السادس عشر . وقد سبق لنا الإشارة الى دور أكاديمية « يايف بباريس التى أظهرت روحا جد مشابهة لروح الكاميراتا بفلورنسا . ولم يقنع الشعراء والموسيقيون فى الأكاديمية بتحويل الشعر المغنى *poésie chantée*

ولكنهم عمدوا الى اكمال هذا التغيير باضافة الرقص ، لاهياء
الدراما القديمة . وسرعان ما اثبت هذا الباليه المصطحب بالغناء
استطاعت بعض العناصر الدرامية شق طريقها فى هذا والنوع من
الترفيه الموسيقى . وتبع اول مرحلة من الباليه الدرامى عصر
ballet chanté الذى شاع فى عهد هنرى الرابع ، كيف
اغانى البلاط air de cour وسادت هذه الاغاني المبهجة دنيا
الموسيقى حتى منتصف القرن . وبلغت هذه الاغاني التى بدأت فى
القرن السادس عشر صياغتها الكلاسيكية فى منتصف « جبريل
باتاي » Gabriel Bataille بعنوان *Airs en Tablature de Luth*
ادوار غنائية مدونة على عققات العود (١٦٠٨) ثم واصل
هذا العمل « انطوان بويسيه » Boësset و « ايتين
مولينييه » Moulinié وغيرهما من الموسيقيين ، الذين لم يظهروا
اى اهتمام بأبحاث العلماء المرموقين من أعضاء أكاديمية الشعر
والموسيقى المتوفاة . ولا يوجد اى اثر « للهومانزم » (الرجعة
الكلاسيكية) فى هذه الأدوار الغنائية ، فموسيقاها حديثة قطعاً ،
بل وبها لمحات رومانتيكية ، وحاولت الموسيقى التى تزعم اتباع
ايقاعات الاغريق والرومان mesure antique ، وهى الموسيقى
الناجمة من أكاديمية « باييف » الاحتفاظ بقواعد العروض فى
الشعر اللاتينى . الا انه قد جاء فى اعقاب فلاسفة الجماليات ،
واتباع الهومانزم موسيقيون اصالى لا يحفلون بنظريات افلاطون
وارسطو ، ان كانوا يعرفون شيئاً عنهم ، ويفهمون كيفية استخدام
كل دقائق التأليف الموسيقى المتحرر ، ليحققوا مؤلفات فائقة
الرشاقة ذات ايقاعات منطلقة . وهنا يتوقف التماثل مع تاريخ
الموسيقى الايطالية ، وهو التماثل الذى يحبه الدارس ، لأنه فى
الوقت الذى استخدم فيه الموسيقيون الايطاليون حريتهم المكتسبة
بعد عناء لاتشاء مؤلفات درامية وأوركسترالية قذرة ، كان
الفرنسيون قد بدءوا تفكيرهم الفنى القائم على « اللذة الحسية » ،

وظلوا متمسكين بهذا التفكير تمسكا راسخا خلال عصور التنوير
والثروة والحركة الرومانتيكية .

بالإضافة الى الـ *air de cours* الأكثر اتساما بروح
الفن ، ازدهرت « الشانسون » ، وصادفت شعبية متزايدة . فهي
لم تعد معادلة للأشكال المصقولة في عصر الرينسانس . اذ ظهرت
منها أنواع متعددة وبمقادير غزيرة ، ففيها أغاني الحب ، وما
يقابلها من الأناشيد الدينية باللغة اللاتينية ، وأغاني الترقيص
chanson à dansee وأغاني الشراب ، التي تضمنت فجورا
لا يليق نشره ، وأناشيد عيد الميلاد (Noël) المحورة من الموسيقى
الدنيوية الأوبرائية . كل هذه الأنواع ، بنضارتها ورشاققتها
واناققتها وشهوانيتها وسطحياتها ، تألفت منها محتويات عدد هائل
من المطبوعات .

ومع هذا فلم تستطع هذه الأشعار الغنائية الوفيرة الحيلولة
دون تغلغل المسرح في عالم الموسيقى . فعند أوائل العصور
الوسطى ، كان المسرح أداة ترفيه مفضلة في فرنسا . وانتقل
عرض روايات الأسرار الدينية والمعجزات - التي كانت وقفا على
رجال الكنيسة - الى معاهد التعليم وطوائف الممثلين ، واستمرت
في أيدي هذه الطوائف حتى القرن السابع عشر . وغشت مسارح
العرائس والفرق المتنقلة جميع الموالد . وكان لباريس مسرح
دائم قائم سنة ١٦٠٠ ، وفي عهد ريشليو أصبح لها مسرحان :
أوتيل بورجونيا *L'Hôtel de Bourgogne* سرح في المارية
Théâtre du Marais وكسدت روايات الأسرار الدينية . اذ كان
الجمهور يطالب بضروب من الترفيه أكثر حذقا ، وسرعان ما اكتشف
طوائف الممثلين « ان تاجير قواعدما (بيوتهما ، مثلما تفعل نقابة
المهندسين عندنا اذ تؤجر مسرحها لسينما رمسيس) للجسوقات

والفرق النظامية يحقق لها ربحاً أوفر . وقرابة نهاية القرن السادس عشر ، دخل عامل جديد استحث الكتاب والممثلين على زيادة العناية بالتمثيلات واخراجها . فلقد ظهر عدد من الممثلين الايطاليين الذين نافسوا منافسة خطيرة الفرقة الفرنسية التي كانت تعمل في « أوتيل يورجونيا » . ومن هنا يمكن ادراك كيف مارس موليير مهنة ذات تاريخ قالد . وبدأ الاتجاه نحو المعالجة الدرامية بالباليه الشهير Ballet Comique de la Roynie (١٥٨١) ، ثم استمر هذا الاتجاه في الباليه المجدد والمعروف باسم « باليه البلاط » (Ballet de Cour) ويختفى وراء هذا العنوان البسيط الاتجاه الفرنسي في اعدة انشاء التراجيديات اليونانية الرومانية . اذ ان هذه العروض الاحتفالية تتضمن الى جانب المحاورات الكلامية والرقصات ، تلاوات ملحنة (رسيقاتيف) وأغان وكورسات . وفي بداية القرن السابع عشر ، اخفقت المحاورات الكلامية وغدت هذه التمثيلات صورة فرنسية « للرابررتسيونى » الايطالى في اكثر من اشكالها تطورا . وتمشيا مع الحالة (روح العصر اجتماعيا وسياسيا) ، أصبح باليه البلاط مؤسسة (أو منظمة) حكومية . ولم يأنف الملك وأشراف المملكة من الاشتراك فيها امام جموع غفيرة من النظارة . وابتداء من عام ١٦٤٠ ، كان الباليه يستهل بافتتاحية موسيقية ، وبعد عدد من مقطوعات « مدخلية » entrée تتألف من رقصات ومقطوعات لموسيقى الآلات وانشيد جماعية . تظهر الفرقة الموسيقية الملكية على خشبة المسرح تمهيدا لظهور الملك وامراء البيب المالك في « الجران باليه » الختامى ، وهو ندوة العرض . وما من شك في أن الكثيرين من الايطاليين ذوى المكانة ، تتقدمهم الملكة ماريا دى ميديشى قد شجعوا البالهيات ذات الطابع الدرامى بالارشاد والمقترحات . كما سبق أن فعل « رينوتشيني » و « كاتشيني » عند زيارتهما لباريس في السنوات الأولى من القرن .

بعد أن اتسع نفوذ الكاردينال « مازاران » السياسى ، دعا فى
 التوفيق صغيرة من معنى روما لتقديم عروض أوراثية فى باريس .
 وبما أن الإشارة الى هذه العروض فى سجلات العصر قليلة ،
 فإننا نستطيع القول بأن نجاحها قد اقتصر بالضرورة على الدوائر
 المحيطة بالبلاط . ووضع الكاردينال تحت رعايته عرضين أوبرائيين
 آخرين . إذ كان تواقا لتعريف فونسا بأشكال الترفيه التى تلقى
 أعظم إعجاب فى موطنه الأصلى . فالأوبرا فى البداية كانت أداة
 ترفيه عن الأمراء فى إيطاليا ، ومن ثم بدت ملاءمة الى حد كبير
 للبلاط الفرنسى المتألق . وعرضت سنة ١٦٤٥ *La Finta Pazza*
 فى حلة قشبية ، ثم جاء فى أعقابها « اجيستو » لكافالى خلال
 سنة ١٦٤٦ . وبعد سنة واحدة أمكن للكاردينال السياسى القوى
 المراس بلوغ غايته . إذ كانت « أورفيو » للموجى روسى التى عرضت
 فى ٢ مارس سنة ١٦٤٧ هى التى قررت مصير الأوبرا فى فرنسا .
 وهكذا يتضح أن كاردينالا إيطاليا هو الذى قدم الأوبرا فى
 فرنسا ، حيث قوبلت بحماس من الجماهير ورفضها الألباء بما
 يقرب من الإجماع . وثارت معارضة عنيفة من العسكريين الدينى
 والسياسى على السواء . فلقد استنكر « السوربون » هذه العروض
 باسم الدين ، واعترض البرلمان عليها بسبب اسراف مازاران فى
 النفقات . ولم يفلح أى من العسكريين فى تحطيم نجاح « أورفيو »
 الساحق . وجدير بالذكر أن « روسى » موسيقى روما الكبير لم
 يكن من المغنين المستوردين بواسطة مازاران ، ولكنه كان أحد
 المؤلفين الموسيقيين فى بلاط آل باربييرينى . وتعرض نفوذ عائلة
 باربييرينى ، للتشتت بسبب الثورة السياسية التى أعقبت وفاة
 أوربان الثامن سنة ١٦٤٤ ، والتى تمخض عنها انتخاب الكاردينال
 « بانفلى » للبابوية . وكان البابا الجديد (أنوسنت العاشر)
 شديد العدواة لآل باربييرينى ، وأرغمهم على الهجرة للنجاة من

الاضطهاد ، فهربوا الى فرنسا ، ونقلوا معهم موسيقييهم
وشعراءهم وفنانينهم ، وكل معدات الأوبرا الى باريس .

ورغم كل هذا ، كان انتصار الأوبرا الإيطالية فصيّر الأمد .
فلقد تعرض الإيطاليون لعداء حزب « الفرند » (الحزب المعادى
لمازاران) ، وغمرتهم الكراهية التي كانت توجه لكل شيء يتصل
« بمازاران » . ومع هذا فقد استطاعت « قورفيو » لروسي وضع
حجر الأساس للدراما الموسيقية في فرنسا ، كما أحدثت تأثيرا
هاما في المسرح الفرنسي ، بعامة . وأغرت مناظرها المحكمة
الدراميين على الاغراق في احداث تأثيرات مماثلة . وخير مثال
على ذلك هي : « ميلاد هرقل » (١٦٤٩) لروترو و « اندروميد »
لكورنى . والواقع أن الرواية الأخيرة قد اعتمدت على الاعداد
المسرحي الذي أنشئ في الأصل « لأورفيو » .

ومضت عشرون سنة حتى استقرت جذور الأوبرا في التربة
الفرنسية . وقام بعض موسيقي البلاط البارزين مثل « لامبير »
و « بويسيه » و « كامبير » - وكلهم من كبار المعجبين بروسى -
بمحاولات لمواصلة عمله . وما كان في وسعهم النجاح في التغلب
على تحامل الفرنسيين ضد الدراما الموسيقية بغير عون من أفاق
فطن هو الأديب الدبلوماسي الفزيل العائد للسجون « مير بيرين »
(حوالى ١٦٢٠ - ١٦٧٥) . واستفاد « بيرين » من فترات اقامته
في إيطاليا فأدرك ما يقانى عن وجود ال « باربيرينى » في باريس ،
وبدأ العمل لخلق الأوبرا الفرنسية . واشترك مع المؤلف روبرت
كامبير (حوالى ١٦٢٨ - ١٦٧٧) الموسيقي الخاص للملكة
الوالدة . في تقديم عمل عرض في أبريل سنة ١٦٥٩ بضاحية
« ايسى » ، أطلق عليه بوقاحته المعهودة (أول مسرحية موسيقية
فرنسية (بالموسيقى) تعرض في فرنسا : باستورال الخ الخ .

وضاعت مدونة « كامبير » ، إلا أن « سانت أفرمون » - وكان يعرف كامبير - قد أظهر قدرا ضئيلا من الحماس لقدراته .

وإذا اعتمدنا في حكمنا على هذه المعلومات ، فلا بد أن تكون تمثيلية « باستورال » لبيرين وكامبير شيئا غير ذي بال في الأوبرا الفرنسية ، ومع ذلك حققت نجاحا هائلا . ولعب التعصب القومى دورا هاما في هذا النجاح . وكان « بيرين » على قدر من الثقافة السياسية مكنه من استغلال المشاعر العاصية للايطاليين . فلقد روى في زهو : « أن المتفرجين كانوا شديدي الحماس لغلبة اشعارنا وموسيقانا على اشعار الأجانب وموسيقاهم » . وتشجيع « بيرين » بتأثير اللقاء الحار ، وقام بالبحث عن مكان تتوطد فيه أقدام مشروعاته . وفي ١٨ يونية سنة ١٦٦٩ تلقى تصريحاً بإنشاء أكاديميات للأوبرا ، يمكن أن تعرض فيها حفلات موسيقية بالفرنسية في باريس وغيرها من مدن المملكة . وفتح المسرح الجديد في باريس أبوابه في ٢٠ مارس سنة ١٦٧١ بعرض « بومون » لبيرين و « كامبير » وحقت نجاحا خياليا ، إذ عرضت مائة وخمسة وأربعين مرة وهو عدد خرافي في ذلك الزمان (١٦٧١) . وبعد « بومون » جاءت Les Plaisirs de l'Amour وبها توطدت الأوبرا الفرنسية ورسخت أقدامها . واشترى موليير - وهو أول من أدرك امكانات المسرح الغنائى الجديد - حق الامتياز الملكى « من بيرين » (وكان حينئذ ضيفا على السجن في واحدة من فترات المعتادة) وحاول مبتدئا Les Fâcheux (الثقلاء) الجمع بين الكوميديا والموسيقى والرقص ، وبذلك قدم عنصرا موسيقيا في الكوميديا المعتمدة على كلام المعتاد . ولم يسع لتغيير المظهر العادى للكوميديا ، ولكنه أحاطها بالموسيقى . وساعد تأثير الموسيقى على انطلاق العنان ، مما يسر للشاعر التمثيلى الكبير تطعيم خاتمه Le Bourgeois Gentilhomme و « المريض بالوهم » بقدر وغير

من المجون على طريقة « رابليه » ، ولو ان الأجل امتد بموليير ،
ولم تتعرض تجاربه لمقالب « لوللى » السياسى الدساس الذى لا يشق
له غبار لما كان من المستبعد ابداعه « للأوبرا بوبا » الفرنسية .
على ان وضع الموسيقى فى الكوميديا الفرنسية ظل مصطنعا .
ونحن هنا حيال عبقرية من نوع بعيد الاختلاف عن الايطالى - فلا
نستغرب ان يجرى تأثيرها على موليير بنتائج غير موفقة . ففى
L'Amour Méderan يمكننا ان نرى اثر الأوبرا على فن موليير ،
حين لا يلتزم ملته المعتادة ، فى صياغة هذه الرواية ، التى اعتمدت
على تأثير الموسيقى والرقص لتغطية أوجه نقص فى رواية واضحة
الارتجال .

وسرعان ما اضطر « بيرين » و « كامبير » ، بل وموليير ذاته
الى التراجع امام شخصية هاتية ، فلورنسية بحكم مولدها ،
فرنسية بحكم تربيته ، وان ظلت فى صميمها وفطرتها ايطالية .
لقد قدر لهذه الشخصية النهوض بالأوبرا الفرنسية الى ذروة فن
« كافاللى » و « تسيمتى » ، كان جان باتيست لولى *Lulli*
او *Lully* وفقا للطريقة التى كان يكتب بها اسمه فى فرنسا
(١٦٢٢ - ١٦٨٧) من أعضاء فرقة الموبقى الملكية . وفى بداية
حياته الفنية ، لم يكن معنيا بالأوبرا ، ولكنه ألف باليهات ، وشارك
فى التمثيل ، وقام الأوركسترا ، وأهم من كل ذلك مراقبته الواعية
للأحداث الجارية فى البلاط . وظفر فى عام ١٦٦١ بمنصب
« المشرف » على الموسيقى الملكية ، فامستطاع بسط سيطرته ، واتصل
فى البلاط ، بموليير ، وقام زهاء عشر سنوات بأعداد الموسيقى
لكوميديات وباليهات المؤلف للتمثيل العظيمة ، ولما لاحظ الوثبة
التي حققتها أوبرا بيرين ، ورأى اهتمام صديقه موليين الجدى بهذا
الشكل ، عدل الفلورنسى الذكى النابه رأية فى الأوبرا على الفور .
ولم يستغرق اقتلاع كل المنافسين الآخرين وقتا طويلا . وبعد ان

زار بيرين في سجنه خفية ، واطمان الى موافقة الرجل ، حاشاه بعض الدسائس ، وانتهى امر موليير في البلاط الى تضاعف الامتياز الذي كان قد حصل عليه من الملك . وبعد وفاة موليير ، زالت آخر عقبة في طريق لوللى ، واصبح بغير منازع مشرفا على الاكاديمية الملكية للموسيقى *Académie Royale de la Musique* وهو العنوان الذى تحتفظ به الى اليوم دار الأوبرا فى باريس ، مع الاستعاضة عن الصفة «الملكية» ، بالصفة «الوطنية» بكلمة *Nationale* (القومية) ورغم كل هذا ، اراد لوللى حسما نهائيا للموقف ، ومن ثم قام البوليس باضهاد اعوان بيرين ، ومات بيرين فى فقر مدقع ، أما « كامبير » فقد ارغم على التنحى ، وهاجر الى انجلترا ، واصبح موسيقيا للبلاط فى عهد الملك شارل الثانى ، ولكنه قتل فيما بعد بطريقة غير معروفة . واخيرا تم اقصاء فرقة موليير عن « الباليه رويال » الذى اصبحت مقرا لأكاديمية لولى ، ومنذ ذلك الحين (١٦٧٢ - ١٦٧٣) اصبحت الفلورنسى الامر الناهى .

بيد ان هذا الدساس الشرير ، رجل الأعمال النابه ، الذى جمع ثروة قدرها الموسيقىولوجى اكورشيغيل (سنة ١٩٠٦) بما يزيد عن السبعة ملايين فرنك . هذا الدون جوان من اهل الجنوب الأوربى - مثل مواطنه مازاران - الذى حمل معه قدرة فطرية على الدبلوماسية الناعمة الذكية ، وعلى الامر والنهى والازهراء والقطرسة مع شهرة لامتلاك اعنة الحياة ، كان موسيقيا وفنانا ذا مواهب عالية . ساعده الاتصال بموليير على الاحاطة بشئون المسرح . وهذه ميزة افقدتها أعمال من سبقوه . اسلوبه يتميز بالوضوح المنع ، والنظام النير ، والصفقتان على السواء من الخصائص الفرنسية التقليدية . ولم يطلق على أعمال لوللى اسم « الأوبرا » ، ولكنها سميت تراجيديا ليريكية موسيقية (صفت موسيقى) *tragédie lyriques mises en musique* او تراجيديات

فحسب . لقد حقق الخلق والنهوض بقالب التراجيديا الليريكية ولغتها ، اى « بالأوبرا الفرنسية » وما كان فى وسعه تحقيق غاياته بغير روح درامية حقة ، وخيال خصيب ، وهى بعض المميزات التى تمتع بها بصكم منبته الايطالى ، ولكن الوسائل التى استخدمها منقولة عن التقاليد القالدة للغة الفرنسية وادابها . فامسار اللحنى لخطوطه الغنائية مأخوذ عن اصول اللغة الفرنسية . اما الارتفاعات والانخفاضات فى أسلوب التلاوات الملحنة فقد جاءت نتيجة للتلوين الدقيق الحساس فى نبرات الكلمات الفرنسية . ولهذه الأساليب الميلوديا ايقاع معقد ، لأن لوللى لم يتبع صيغ الأشعار النظمية ، ولكنه قام بتحليل ايقاع كل كلمة بمفردها ، بدقة بالغة .

واقتردى لوللى بالدراما الكلاسيكية الفرنسية . واتخذها نموذجا له ، اذ كان يتمتع بدقة الملاحظة ، يذهب الى المسرح ، ويستشير الممثلين ، ويراقب نبراتهم ووقفاتهم ، ويدرس طريقتهم فى الحوار ، ويتعمق فى بحثه أدق التفاصيل . وأخرج « راسين » « بيرينيس » Bérénice ، و « باجازيه » Bajazet ، و « ميتريدات » Mithridate و « ايفجينا » و « فيدر » Phèdre فى السنة التى بدأ فيها « لوللى » كتابة أوبراته . ولابد من أن يكون الدرامى العظيم قد أحدث تأثيرا قويا فى الموسيقى النابه . ويثبت ذلك بوضوح القدرة التعبيرية الدرامية لتلاواته الملحنة التى لم يتفوق عليها حتى جلوك نفسه . ويعد أن اتصل لوللى بعد ذلك « بفيليت » كينو Quinault (١٦٢٥ - ١٦٨٨) الكاتب الدرامى الممتاز . وأن اتصف بجفافه نوعا - أثبت لوللى مدى ادراكه لأهمية نور الدراما فى الأوبرا . ورجع فى تبصر الى فن الموسيقيين الفنيسيين الأوبرائى ، وحاول أن يضع شكلا موسيقيا يناسب لغة وطنه الثانى . واتجه لوللى - مثل بيرى - الى تشكيل موسيقاه

بوساطة كلمات تعبيرية واضحة ، وإن كان قد أراد شيئا أكثر من الكلمات الواضحة ، ورغب مثل عظماء الإيطاليين ، ثم جارك وفاجنر فيما بعد فى تحقيق حركة درامية وافية كافية • وتمثل المواقف الوفيرة التى يعرض فيها شخوصا مختلفة ، وكذلك المقطوعات الأوركسترالية أو « السيمفونيات » ، صورا لمبريكية غنية بألوانها الفضة البطولية ، عاشت مدى قرن كتماذج راسخة • وتبع لوللى التقاليد الموسيقية للبلاط الفرنسى عندما ضمن الحركة الدرامية « شانسونات » وباليهات ومقطوعات قصيرة أخرى • وبخلاف الأوركسترا الإيطالية المعاصر ، كان أوركسترا لوللى يزداد على الدوام رقة وتلوينا • وبفضل ما يعرف « بالافتتاحية الفرنسية » ، شق طرقا جديدة لموسيقى الآلات •

وحرم هذا الدرامى الموسيقى الجاد - عند سعيه وراء تعبير موسيقى حق - حرم على المغنين والمغنيات ارتجال أية حليات ، واعتبرها مثيرة للسخرية ، مشتقة للانتباه • وكان يعنى بأدق التغيرات فى الالتقاء أو الفناء ، فيغير الإيقاع فى كثير من المواضع • وبينما حرص أقرانه الإيطاليون على اتباع النمط الإيقاعى الذى يتعدد فى مستهل « الأريا » ، تاركين للمغنى أحداث التعديلات المناسبة ، اتجه لوللى الى تحديد طريقة كل نوتة وكل نبرة • وكان قادرا طوال حياته على المحافظة على وضوح التعبير وسموا التراجيديا الغنائية • أما بعد وفاته فقد استطاعت الوف الحليات الصغيرة وضروب التصنيع - التى تحفل بها الموسيقى وزينة القصور على السواء - أن تشق طريقها على الفور الى الأوبرا •

وإذا كان لوللى قد حرص على متابعة الممرح لدراسة أساليب الالتقاء السليم عند كبار الممثلين ، فقد انعكست الآية ، وتغير

المؤلف . اذ قام الممثلون المشهورين بالتوجه الى « اكااديمية لوللى » التى قيل انها « كانت تتألف من اعظم الممثلين ، وبها افضل نماذج لفن الالقاء ظهرت على المسرح الفرنسى » . وتمتع لوللى بشهرة فائقة ويمجد اثيل . فقد جاء الموسيقيون الألمان والانجليز للدراسة على يديه ، كما التقت فى فنه عدة روافد موسيقية تمثل اللغة العالمية لأوربا ، ولوللى فى هذا ، وفى خصائص أخرى ، شبيه بجلوك الذى كان فنه ذا طبيعة مركبة . الا ان العناصر المشاركة فى فن جلوك عالمية حقا : المانية وايطالية وانجليزية وفرنسية ، اما مكونات فن لوللى فكانت فرنسية صميمة يفض النظر عن اصله الايطالى . لن تستطيع فرنسا ان تكون محقة فى زعمها انتماء أى موسيقى آخر اليها ، مثلما يحق لها فى حالة هذا الايطالى الذى تجسمت فيه روح عصر لويس الرابع عشر ، او ما يعرفونه « بالجران سيكل » .

معارضة الفكر الفرنسى الاساسية للأوبرا

اصبحت الأوبرا اكثر اشكال المسرح شعبية فى فرنسا ، وتمرضت التراجيديا الكلاسيكية الكبرى للتدهور ، بعد اتجاه الشعراء والمؤلفين المسرحيين الى كتابة نصوص للأوبرا ، وابتعادهم عن فن « كورنى » و « راسين » الرفيع ، اذ ظفرت نفس اعراض الافتتان بالأوبرا التى جاءت فى اعقاب النهضة الأوبرائية بايطاليا . والظاهر ان تغير الذوق الفنى عند كل من الكتاب والجمهور قد ترتب على تدهور الدراما الكلاسيكية وتحولها الى أوبرا .

اهتدت « التراجيديا الغنائية » تغيرات عميقة فى تكوين وقراجيديا المتكلمة (التراجيديا التمثيلية) . فعندما كانت

الآلهة وغيرها من الشخص « الأسمى من البشر » تشارك في الحركة الدرامية ، كان ظهورها (أو ما يعرف بالـ *escento* أي الهبوط إلى العالم الأرضي) لا يتطلب أعدادا معقدا للمشاهد فحسب ، ولكنه كان يتسبب أيضا في خلق أحداث غير متوقعة وحلول لعقدما لا يفتأ عن صراع الأشخاص أو أنفعالهم (كما يحدث في تراجيديات راسين) • وبدلا من السيكلوجية التي تمثل بنى الانسان في ضعفهم ، عرضت الأوبرا نوعا آخر قوامه هراء وخرافات أرياب ، فأشاعت جوا مصطنعا وأنفعالات بعيدة عن الانسان كانت تبدو أحيانا في ضباب الكلمات والموسيقى • وأخيرا ابتدعت التراجيديا الغنائية عن القواعد المرسومة في الدراما اليونانية للوحدات الثلاث بعد أن قدمت نصوص الأوبرا شخصيات ثانوية عارضة ، ابتغاء للتنوع •

كان المسرح الكلاسيكي يتبع نظاما دقيقا في تنظيم عدد الأشخاص والمشاهدين • ويبين من دراسة تراجيديات كورني و « راسين » وجود نسبة معينة بين عدد المشاهد وعدد الفصول • وينمو التراجيديا الغنائية ، إزداد عدد المشاهد • إذ لم يكن ميسورا ، بغير اضافة زائدة إلى المادة الدرامية الشحيحة للأوبرا إتاحة فرص مناسبة لتقديم الأدوار الغنائية أي « كل الأريات » المطلوبة • ولا يستطيع كاتب النص مقاطعة التلاوة الغنائية « الرسيتاتيف » من أجل الأريات • فمثل هذا الاجراء يهدم العمل الدرامي ، ولذا لجأ إلى اضافة صغيرة عند نهاية كل مشهد أصلى ، وذلك بإعداد دور غنائى لكل شخصية قبل مبارحتها المسرح • وتمخض عن ذلك زيادة في الحركة على المسرح ، فكانت اشخاص الدراما تغدو وتروح بقصد خلق مناسبة للأدوار الغنائية ، وترتب على هذا الاجراء تدهور للتكوين البارح للتراجيديا الكلاسيكية ، إذ انتقلت هذه العادة بعد أمد قصير من التراجيديا الغنائية إلى

الى المسرحية التراجيدية ، وتم فى وقت قصير الاعتراف بالنظرية الجديدة الى « الحرية ، الفنية ، وهى شئ يختلف عن الجمال المنسق الرصين فى التراجيديا الكلاسيكية . فلقد انقمس مؤلفوا التمثيليات والموسيقيون فى فن البلاط ، وهو فى مناسبات ، كما استغلوا اذواق اولياء نعمتهم ، واقتضى ذلك الحذر عند تقديم المستحدثات ، فكانوا يخفونها بطريقة ما خشية اعتراض جمهورهم . ويتمثل فى العهد الذى يفصل بين موث « لوللى » وظهور « رامو » كل مظاهر مراحل الانتقال . فهو من ناحية كان خاضعا لتراث « لوللى » الفنى ، الذى كان يقمع خيال كل موسيقى . ومن جهة اخرى فان التأثير الايطالى قد بدأ يعلن عن وجوده ، ويتخذ موقفا معارضا لموقف الأوبرا الفرنسية . وتنوعت الأساليب التى اتبعها خلفاء لوللى . فكان لكل أسلوبه الذى يتميز به . وتمكن بعض الموسيقيين الموهوبين أمثال « أندريه كامبرا ، André Campra (١٦٦٠ - ١٧٧٤) وتلميذه أندريه كاردينال سيتوش ، Detouches (١٦٦٢ - ١٧٤٩) من المحافظة على بعض المظاهر الرائعة من تراجيديات لوللى الغنائية . وصرح لويس الرابع عشر مرارا بأن « سيتوش » هو الموسيقى الوحيد الذى تمكن من ملء الفراغ الذى تركى لوللى . ومع هذا فان الأوبرا الفرنسية كانت مهددة بالفناء ، ما لم تظهر عبقرية لانقازها .

فاذا راجعنا الأحداث وتأملناها ، واستبعدنا « لوللى » نجم الدراما الموسيقية الكلاسيكية الساطع ، فاننا لن نتردد فى ملاحظة معارضة الفكر الفرنسى الأساسية للأوبرا . فالأوبرا الفرنسية - أكثر من أى نوع آخر من أنواع المسرح - من فنون الزخارف . فالزينة غايتها المباشرة . واشتركت الأوبرا مع الفنون الأخرى - بعد أن وجهها توجيهها فعلا كل من كولبير وليبرون - الى انعاش الحياة فى البلاط وزخرفته . والبحث عن التأثير هو

اساس التفكير عند الفنان الفرنسى . وهذا التقليد الراسخ القم
فى أوبراتهم منذ البداية ، قد اعتمد على كل العناصر المشتركة
فى المسرح ، فعنى بالمؤثرات المسرحية والغناء والتوزيع
الأوركستراالى والرقص والديكور المسرحى . وربما شعر المرء بميل
الى القول بعدم وجود اختلاف جوهري بين هذه المبادئ والمبادئ
الفاجنرية التى ارتفعت بالشعر والموسيقى والمناظر الى مرتبة
واحدة . وسوف نرى مع هذا أن غلبة أوركسترا فاجنر قد قضيت
على راحة المذاهب الجمالية للقطب الموسيقى الألمانى . أما الأوبرا
الفرنسية فقد أخفقت لأنها رضخت لطغيان عنصر الزخرف ، وأغفلت
عاملا جوهريا فى الفن ، وهو صدق الانفعال ، فلاشئ يعوضه .
ولا حتى العقل وهو الملائم الأخير لمواضعى موسيقى ونصوص
الأوبرا الفرنسية . وقام الأب فرانسوا راجنيه Reguener
مؤلف كتاب لاقى قبولا لدى كثير من القراء - وترجم الى الانجليزية
والألمانية ، بعد ظهوره (سنة ١٧٠٢) بسنوات قليلة - بتقييم
الموسيقى الفرنسية فى عصر لويس الرابع عشر . ورغم خشونة
نقده وصدقه ، الا أنه يعبر عن نظرة المؤرخ الحديث المنزه عن
الغاية : « الايطاليون يرون موسيقانا فاترة ضحلة لا طعم لها ...
نعم أن الفرنسيين يبحثون دائما عن الحلاوة والسهولة والمؤثرات
المضمونة . ان ينظر الى كل شئ باستواء ويعبر عنه بنفس النغم .
واذا حدث أحيانا بعض التغيير فبعد حساب دقيق ، بحيث تجيء
الآريا التالية وكأنها نتيجة طبيعية لما سبقها ، وكان شيئا ما لم
يتغير فيها . فلا وجود لأنغام متقدمة أو جريئة فى هذه الموسيقى .
انها تلتزم اتجاها موحدا ومستوى واحدا » .

موسيقى العود والكلافسان

ان ملاحظة « بيورنسون Bjornson » الساخرة عن الحياة
الفكرية فى فرنسا وقوله أنها محاطة بما يشبه سور الصين العظيم -

وهو يصدق أغلب الظن عن الماضى أكثر من الحاضر - ليس هنالك ما هو أبلغ فى الدلالة عليها من موسيقى الآلات التى جمعت بين الرقة والأناقة والفننة والروح المرحّة ، والضخالة - وكانت العناصر الأجنبية - كما هو الحال فى الأوبرا - مقبولة ، ولكن بعه استيعابها فى التقاليد الفرنسية ، وبعد تقبل الذوق الفرنسى لها . وبذلك تواصل وجودها ، وقد توطنت وكان لا أثر لها فيها لنشر أجنبى .

لم يخطر ببال أهل الفكر الذين ازدحمت بهم الصالونات وجود شيء الطف من الاستماع الى التوافقات الهارمونية للعيّدان الجميلة التى تخرج من أيدي صانعيها ، أى الـ Luthiers (واحتفظ بهذه التسمية صانعوا الفيولينة حتى بعد اختفاء الآلة المحببة فى عصر لويس الرابع عشر) ولم تكن آن ملكة فرنسا المعروفة باسم آن النمساوية أقل ولعا بعزف العود من المشهورات من أمثال ماريون بيلروم . التى كان يجتهد ملقّى لأعداء الكاردينال «مازاران» أو « نينون ده لانكلوه » التى كان من بينها عشاقها نفر من أبرز الرجال مثل « كوندية » و « لارشفوكو » و « سان أفريمون » ، وابتداء من كنز أورفيو Trésor d'Orphée (١٦٠٠) لأنطوان فرانسيسك (حوالى ١٥٧٠ - ١٦٠٥) والنفسائس الهارمونية (The Sauras Harmonicus) « لجان باتيت بيزار » (حوالى ١٥٦٧ - ؟) وهما من المختارات الموسيقية الممتازة فى نهاية القرن ، توالت المؤلفات فى سرعة فائقة . وقراءة نهاية الربيع الأول من القرن السابع عشر، ذاعت شهرة أساتذة العزف على العود فى العالم ، فاجتذبت الكثير من الموسيقيين الأجانب الى فرنسا . وفى طليعة الأساتذة من عارفين وموسيقيين: «آلا جوتيه» أو جولتييه Gaultiers وهم سلالة من عازفى العود ، كثير عددها يتعذر التفريق بين

شخصية افرادها • و « دنى جولتيير » حوالى ١٦٠٣ - ١٦٢٧) كان اشهرهم • وتبلور فى اعماله منحنى الى تأليف موسيقى راقصة انتظمت اجزاؤها فى أسلوب محدد ، تكاد تقتصر على مقطوعات راقصة مرتبة فى متتاليات (suites) تتألف من « مدخل » présume ، و « بافان » pavana و « كورانت » courante (غالبا ما يوجد منها اكثر من واحدة) و « ساراباند » sarbande و « جيجة » gigue • والى جانب ما قام به « كولتييه » من وضع قاعدة وطيدة للمتاليات الراقصة الفرنسية الحديثة ، فقد ضمن مؤلفاته للعود تعاليم دقيقة لحرفية الآلة ، وشرح للزخارف والحليات التى بدأت تفرق الموسيقى الفرنسية •

وجاءت هذه الجليات فى اغلب الظن من مدرسة الآلات الانجليزية ذوات المفاتيح • وقام بنقلها الى أوربا الموسيقيون الاتجليز المشهورين ، الذين عملوا فى خدمة الحكام الأوربيين ، بالإضافة الى الفرنسيين الذين قاموا إقامة طويلة فى البلاط الانجليزى مثل « بيير جولتييه » ، ويدعى « بجولتييه » الانجليزى • وبلغت هذه الحليات فى شكل space notes (*) جدا مقزعا فى النصف الثانى من القرن • وأشار « مرسين » منذ عهد باكر يرجع الى ١٦٢٦ فى كتابه Harmonie Universelle الى وجود وفرة من الأنواع ظهرت « كالرغشات tremblements والخفقات battements والتنهيدات accents والزغاريد trilles والامتزازات vibrations ، والتى تسببت فى تفتيت الخط الموسيقى ، ونقل كثير من العوادين الكبار أسلوب آل جولتييه المتقطع

(★) هذه هى النوت التى تكتب بخط صغير ، وتوضع الى جانب النوت الأصلية التى تفتت بسبيلها وتتحول من نغمة مستطيلة الى نغمة مجزأة - (المراجع) •

style brise • واشهر العوادين الفرنسيين فى النصف الأخير
من القرن هم : « جاك جانو » ، و « شارل موتون » •

وانزوى العود وانقضت أيامه ، وقد حلت محله الآلات
الأقوى صوتا ، والتي ساعد أوركسترا الأوبرا فى الاقبال عليها ،
وان كان هذا قد حدث بعد أن ترك وراءه عطرا رومانتيكيا من فن
الصالونات لا يخلوا من انوثة • وموسيقى العود هى التى جاءت
بالمثالية الراقصة • والحليات التى قدر لها السيطرة على موسيقى
الآلات أجيالا طويلة ، والمقطوعات الصغيرة ذات العناوين النوعية
فى كلمات « المقابر » ، و « الدموع » ، و « الحوار » ، وغير
ذلك من الصور الموسيقية ذات العناوين النوعية ، كما انها صاحبة
الفضل فى الاتجاه نحو الكلافسان (الكلمة الفرنسية) ، أو
الهاريسيكور (الكلمة الانجليزية) ، وقد كان منه على وشك ابداع
مؤلفات تعبر عن جوهر الفن الموسيقى الفرنسى فى القرن الثامن
عشر • لم تستطع مؤلفات الكلافسان – وكانت فى البداية خاضعة
خضاعا كاملا لسحر العود – التحرر الكامل من هذا « السحر
المبهم » ، الذى تميزت به موسيقى العود • و « جاك شامبونير
Chambonnière (١٦٠٢ – ١٦٦١) وهو سليل أسرة من عازفى
الأرغن المرموقين وميد الموسيقىين الذين نسميهم « بالكلافسانيين » •
و « ريس أوبران » (١٦٢٥ – ١٦٦١) و « فرانسوا كوبران »
(١٦٢١ – ١٧٠٣) – وهو غير قريبه عازف الكلافسان والمؤلف
العظيم فى العصر التالى – وجان دنجليبر Jean d'Anglèbert
حوالى ١٦٢٨ – ١٦٩١) ونيقولا انطوان ليبيج Le Bègue
(١٦٣٠ – ١٧٠٢) و « وليم جبريل نيفر » – ٢٨٧ – (١٦١٧ –
١٧١٤) هم اشهر الكلافسانيين الفرنسيين ، وكانوا جميعا من
الموسيقيين الأذكياء الظرفاء الذين كتبوا فى أسلوب طريف كله خفة
لا شك فى طرافته ، وان كانت قدراته قد قصرت عن غايته • اذ أن

افكارهم الهزيلة الرقيقة ، ومناغشاتهم اللطيفة ، تذهب هباء في
النسيم العليل . ولا يعطينا المدونة المطبوعة صورة كاملة عن
المؤلفات ، فهي أيضا موشاة بعقود منظومة (متصلة) من الحليات
(grace notes) يتضح اهميتها في المصطلح الذي كان يطلق
عليها agréments . هذه الزركشة الموسيقية هي التي كانت تحقق
الرشاقة والزخارف ، وهي أس الفن ، أيام أن كانت فيها اسمى
غاية للناس الانغماس في الرقص والمجالات والدنتلا والجوارب
الصريرية والنظارات ذات المقبض ، وكل مظاهر التائق والتعذيب
السائدة في البلاط ، وقد لاقت التيارات الأدبية صدى مباشرا لها في
هذه الموسيقى . فقد قدمت حكم (Maxims) لارشفوكو (١٦٦٥) ،
ونماذج (Caractères) « لابرويير » (١٦٠٨) عنصرا جديدا في
الادب ، من الاخلاقيات والملاحظات السيكلوجية ، والتصوير
الأدبي ، وأولع الموسيقيون الفرنسيون بحكم ميولهم وتعلقهم
بالأدب ، بالمحاكاة . فالف العواد « جاك جالو » عملا أسماه
(شاهد قبر السيدة العظيمة) Le Tombeau de Madame يرثى
بالموسيقى دوق أورليان . ويعد نظيرا لتأبين Oraison funèbre
لبوسسيون ، الذي ألف لنفسه الغاية . وبالمثل وضع عازفوا
الكلافسان أسماء مميزة للكثير من رقصاتهم التافهة دون أى علاقة
بين هذه الأسماء ، وما تعنون له ، فلا محل هنا للقول بأنها من
الموسيقى ذات البرنامج . فالقالب قد ظل هو هو لا يتغير ، سواء
كان عنوان المطبوعات « اللعوب » أو « الباستوريل » أو « البلياتشو »
أو « الأميعة » .

كانت المتتالية الفرنسية مثار الغيرة في كل مكان ، لأنها
وسلاستها ولم يحل عام ١٦٧٠ ، حتى تبناها الموسيقيون في سائر
البلدان بما فيها من « الماند » aliemando ، و « كورانت »
courante و « سراياند » sarabande وجيعة ، ورغم تماثل

قالب المتتالية ، الا انه لا وجه للمقارنة بين موسيقى الكلافسان والعود الفرنسية ، وبين المتتالية الموسيقية ، ذلك الفن المنعم ، الذى لم ينتج موسيقى للمجموعات الصغيرة أو للأوركسترا الشامخة فى انجلترا واطاليا ولانيا • لقد كان على موسيقى الكلافسان - والأمر بالمثل فى الأوبرا - أن تنتظر حتى يجرى الأعلام العظام فى القرن الثامن عشر للأخذ بيدها ، وتفحصها بالفكر والاحساس والعاطفة •

حرب الثلاثين عاما

راقت المانيا البروتستانتية ، التى يتنازعها اتباع مارتن لوتر ، وكالفان ، تقدم الحركة الكاثوليكية المناهضة لحركة الإصلاح (الريفورم) فى نوجس بالغ ، واضطرت البروتستانتية فى مستهل القرن السابع عشر الى موقف الدفاع فى كل الدول القائمة على التخوم بين المذهبين المتنازعين ، وذلك لأن المشاحنات الثقافية قد حالت دون تكوين جبهة موحدة ضد القوات الكاثوليكية الظاهرة فى مواجهة المجموعة البروتستانتية التى لا حول لها ولا قوة ، وقفت القوات الكاثوليكية تحت قيادة الأرشيدوق فرديناند أرشيدوق ستيريا (١٥٧٨ - ١٦٢٧) الذى تولى العرش الإمبراطورى فيما بعد ، ولقب فرديناند الثانى (١٦١٩ - ١٦٢٧) والدوق ماكسميليان الأول امير بافاريا • ولد الاثنان فى جو الملكية - القائمة فى النمسا وجنوب المانيا الكاثوليكي ، وتخرجا على أيدي اليسوعيين مخلصين للكنيسة أصابت أو أخطأت ، مع التصميم على مواصلة الجهاد دون هوادة • وبمجرد بلوغ فرديناند سن الرشد ، شن حملة بدأت بنقض الامتيازات الدينية السابق منحها للبروتستانت • وما كان من المستبعد أن يؤدى هذا العمل الى اجراءات قاسية لولا الغزو التركى الذى شغل قسما

كثيرا من جنوب المانيا بعمليات دفاعية • ويمجرد تنويع فرديناند امبراطورا قرر مجازاة سلفه العظيم شارلكان ، فلجا الى للقضاء علىالبروتستانت ، وعزز فى الوقت نفسه مسيطرته على الأمراء الألمان ، وانغمست المانيا فى حرب دامت عشرات السنين •

كان من المحتمل أن تخبو نار الحرب لولا المسائل الكثيرة : من اقليمية وعائلية واقتصادية التى زادت فى اضطرام الحنق الدينى ، وترقبت على ذلك حرب تخللتها احلاف متقلبة ومعاهدات سلام محلية • واتضح فى نهاية الأمر أن كل هذه الأحداث الدائمة قد تولدت عن صراع أمراء المان صغار ضد وحدة الامبراطورية الرومانية المقدسة وال هابسبورج انفسهم • وما بدا فى البداية كحرب فى سبيل الحرب الدينية قد تطور آخر الأمر الى صمود ال هابسبورج واسبانيا للاستحواذ على السيطرة العالمية • وهو ما لم ترض عنه فرنسا ولا السويد والدانمرك وانجلترا ، فانهزت الى الأمراء البروتستانت فى المانيا ، ودارت رحى الحرب فى أراضى النمسا وبوهيميا ولمانيا وايطاليا والبلاد الواطئة واسبانيا • أما الى أى حد يبدو الجانب الدينى ثانويا عند الشعوب فامر يمكن تبيته فى الومائل التى اديرت بها هذه الحرب • فقد جاء الفريقان المتحاريان من البروتستانت والكاثوليك ، ونمى أبناء المذهبين مذهبيهما فكان البروتستانتى أو الكاثوليكى لا يتورع عن سلب ونهب أخيه فى المذهب الدينى بغير رحمة أو هوادة ما دام ضمن المعمر ، ولا ننسى أن فرنسا ، وهى دولة كاثوليكية عظمى ، لم تقتصر على مساندة المحاربين البروتستانت ، بل طلبت العون من الأتراك ، كما أنها طالبت واضطلعت بالزعامة الدبلوماسية ثم العسكرية فيما بعد للكتلة المعادية للهابسبورج •

وبدأت مرحلة جديدة فى الحرب عندما قرر كريستيان الرابع ملك الدانمرك – بعد أن خشي امتداد سلطان الهابسبورج الى شمال

ألمانيا - رفع السلاح في وجه الامبراطور . وقامت انجلترا بتقديم معونة مالية لمساندة خصوم الهابسبورج ، كما أرسلت بضعة آلاف من الجنود . وانهزم الملك كريستيان أمام « فالنشتاين » أكثر قادة هذه الحرب الكبيرة الغازا . فهو بروتستانتي المولد ، ولكنه كان جنرالاً امبراطورياً تربي على أيدي اليسوعيين . واحتلت قوات آل هابسبورج وال « فيلتسباخ » كل شمال ألمانيا ، وبدأت محاولات لفرض الكاثوليكية على أهل المنطقة بنفس القوة التي اتسمت بها الحركة السابقة في ولايات الجنوب .

وخزت ألمانيا أمام الامبراطور فيما يكاد يمثل كل مساحتها ، ولم يحظ بمثل هذا السلطان العارم واحد من الحكام منذ عصر آل هوهنشتاوفن . وتكشف المعنى السياسي للحرب . وانتقلت المبادرة إلى الحزب الامبراطوري ، وظهرت القوات المسلحة للامبراطور في بولاندة والبلدان الواطئة وإيطاليا . غير أنه برغم تفاهة نجاحها العسكري ، إلا أن العداء الذي تسببت في أحداثه كان بالغا . وقامت في وجه آل هابسبورج معارضة قوية بين صفوف حلفائها . وفي نفس الوقت ، أرغم الامبراطور على إعفاء فالنشتاين ، وكان له أعداء كثيرون في الامبراطورية ، وأسندت قيادة الجيش العليا إلى « تيلي » وهو جنرال كاثوليكي قح ، وأفضل ممثل للمدرسة القديمة في الجندية . بيد أن هذا المصارع المحنك قد اضطر إلى مواجهة قائد كبير من المدرسة الحديثة على رأس أفضل جيوش أوروبا . فلقد صمم « جوستافوس أدولفوس » ١٥٩٤ - ١٦٣٢ على حماية ممتلكاته بالقياس بحملة هجومية ، إذ أدرك أن إقامة دولة كاثوليكية قوية في جنوب البلطيق سوف تؤدي إلى تهديد استقلال السويد الديني والاقتصادي . وتلاقى « تيلي » و « جوستافوس » ، ممثلاً من الحرب القديم والحديث في معركة « برايتنفلد » (١٦٣١) ، وسحق الجيش

النظامى الحديث تحت قيادة الملك الجنرال القوات المرتزقة
اللانضابية التى يقودها الفيلد مارشال الامبراطورى الهرم .

وارفع شأن السويد بين الدول الكبرى من جراء انتصار
ملكها . وصمم « جوستافوس أدولفوس » ، وقد انقذ البروتستانتية ،
على نشر المذهب فى سائر أنحاء الامبراطورية الرومانية المقدسة .
ولم يحدث اطلاقا فى تاريخ العالم أن أقدم رجل بمفرده على
تحقيق نجاح جلى واضح بعيد الغايات ، اعتمادا على مثل هذه
السبل اليسيرة . وعرضت المساعدة المالية كل من فرنسا والبلاد
الواطنة وفينيسيا ، بعد أن أدركوا جميعا العبقرية العسكرية
الفذة وكمال الخلق الذى يتمتع به ملك السويد الشاب . واتجه
بعد ذلك « فالنشتاين » - وقد عجل الامبراطور استدعائه - للقاء
ملك السويد فى «لوتسين» Latzen قرب لايبزج . وعلى الرغم
من أن القوات السويدية كانت منتصرة الا أن الملك قد جرح
جرحا مميتا ، وساعد عزل فالنشتاين بعد ذلك على تيسير وحدة
قيادة الجيش الامبراطورى المشتركة بين بافاريا واسبانيا ، وهزمت
القوات البروتستانتية التى يقودها برنهارت « ملك فايمار » . أما
المانيا فقد تحطمت وملك الكثير من سكانها - وقوضت مواردها
الطبيعية ، ومع هذا ، وهى غارقة فى الدماء ، تعاني أشنع ضروب
الحرمان لم يترك لها أية فرصة للراحة . غفى تلك اللحظة صمم
ريشيليو أن يمتشق الحسام ويسدد ضرباته الى فلور الهابسبورج
واسبانيا . وكانت هذه بداية المرحلة الأخيرة من الحرب ، التى
انتهت بقطيع أوصال سيطرة للهابسبورج على العالم . ولم تعد
الامبراطورية الرومانية المقدسة فى القرون التالية أكثر من مجرد
قوقعة فارغة .

اكتمل انحلال الامبراطورية الألمانية القديمة فى حرب
الثلاثين عاما ، الا أن هذه الحرب قد جاءت نتيجة لتدهور

الامبراطورية ، ولم تكن سبباً له . انها تمثل الفصل الأخير فى الدراما التى بدأت فى القرن السادس عشر . وساعد على التدهور السياسى للدولة ما لحق بالبناء الاقتصادى من دمار . فلقد تعرضت التجارة الألمانية للخسارة بفعل المصالح الأجنبية ، ولم تستطع الزراعة الألمانية مسابقة خطى التقدم فى البلدان الأخرى . اذ كانت النقابات متشبثة بنظمها ، رغم عتاقة هذه الأنظمة المنحدرة من العصر الوسيط ، وينظر كل هذه العوامل الركود الفكرى للشعب الألمانى الضائع فى الإقليمية الضيقة الأفق الناشئة عن ، التقتت الى دويلات . ورغم استمرار احتفاظ بعض المراكز الصناعية والتجارية بأهميتها الدولية مثل « هامبورج » و « فرانكفورت » و « لايبزج » و « اجسبورج » الا أن عدم وجود دولة ألمانية منظمة قادرة على حماية نفسها قد حال دون قيام أوضاع اقتصادية سليمة ، بعد أن تشتت طاقات البلد الفكرية فى المنازعات الدينية التى لا طائل وراءها ، والتى بلغت أوجها فى حرب الثلاثين عاما .

كان العالم الكاثولىكى هو الخاسر فى الصراع الذى دار بالمقيا . اذ انه لم يحقق ابدا غايته التى كان يسعى لتحقيقها وهى القهر الروحى والسياسى للعالم البروتستانتى . فقد خرجت البروتستانتية من مذاهب الحرب ، وقد تجمعت اشتاتها وقويت شوكتها ، وادركت قيمة حياتها الجديدة ، ويمكنها من تحويل نفسها الى قوة روحية تقف لأعدائها ندا للند . واختفى التآلف السابق بين روما وفيتتبرج ، الذى كان يسمح للبروتستانت والكاثوليك بالعيش سوياً كجيران يحتمل بعضهم البعض ، وان لم تتم بينهما صداقة . فلقد ازداد عمق الخلاف المذهبى ، وبلغت المرارة جوع الشعب ، وانتقل الصراع من منبر الكنيسة ومنصة كليات اللاهوت الى كل جوانب الحياة الفكرية ، والفنون والعلوم

بخاصة . فلا وجود لشيء قبل أو كتب أو طبع في القرن السابع عشر دون اعتماد على السلطان الالهى ، وان كان لكل طائفة دينية الهها الخاص بها . وهكذا تصدعت الحياة الحضارية في ألمانيا ، وانقطع الاتصال الفكرى بين المذهبين الكبيرين في ألمانيا . اذ ظلت الصلة بين البروتستانت في الشمال والكاثوليك في الجنوب مشوبة بالغيوم حتى عصور حديثه نسبياً . هذا الحال هو المسئول عن بعض المتناقضات الغامضة في تاريخ الفن والأدب .

لعل اخفاق الحضارة الألمانية في هذه الحقبة ، يرجع الى عدم الاستقرار السياسى وعدم وضوح الهدف ، مما فتح الباب أمام المؤثرات الأجنبية . ويعد ان تحققت السدول المشتركة في الامبراطورية من اتصاها السابق الذى لم يتحدد اطلاقاً تصديداً وثيقاً — وان ظلت أمنية تحقيقه باقية بفضل الفكرة الامبراطورية — اتجهت الى بناء دولها المستقلة . واكبر هذه الدول ثلاث : النمسا وبراندنبورج وبروسيا وبافاريا ، يحيط بها عدد من الامارات الصغيرة . على ان الجيل القديم من الأمراء والحكام كان قد ولى عهده ، وحل مكانه جيل جديد بهرته فحمة فرساي وسيد فرساي ، وسلم أذانه مختاراً لمسيكات المجتمع *grand dames* اللاتى اكتسبن فتنه واناقه ، بعد اقتدائهن بالنماذج الفرنسية ، وشغف بالاسلوب الجديد للدبلوماسية الأوربية ، ولم يتساعوا أولئك الأمراء ، عندما تحصسوا لمحاكاة لويس الرابع عشر هل كان من المستطاع لدولة صغيرة أن تكفل القيام بالجيوش وأوبرات البلاط والاكاديميات وغيرها من الأنظمة الباهظة التكاليف ، وكثيراً ما استغرقوا في ضروب من المحاكاة تثير السخرية . فلقد تطلع بعض صغار الأمراء الى الحصول على مستعمرات . ومع هذا فكان هناك عدد من الحكام أداروا ممتلكاتهم لخير رعاياهم ، وتركت رعاية الأمراء الأبوية أثراً عميقاً في حياة ألمانيا الثقافية .

ورغم ان الدافع وراء انشاء الاكاديميات والجامعات لم يكن دائما الرغبة الصادقة في النهوض بالفنون والآداب ، بل كان بالأولى الامعان في اصفاء الهية على الحكم ، الا ان هذه المنشآت قد ساعدت على نشر الحضرة ، في سائر انحاء البلاد . وكان لهذا العامل اثر قوى فيما حدث مستقبلا من نهضة فكرية سامية بالمتيا ، في الوقت الذي لم تستطع فيه فرنسا اطلاقا نشر الحياة الفكرية التي تركزت في عاصمتها . لم يظهر بطبيعة الحال اى اتجاه لخلق أسلوب المانى فنى موحد . اذ كانت فرساي ، من الناحيتين الفعلية والرمزية في طليعة المؤثرات الاجنبية . بيد ان الشمال قد تطلع أيضا الى هولاندة ، كما غتن الجنوب الكاثوليكي بالباروك الايطالى .

لم تثبت حركة الاصلاح الدينى ان لها قوة خلاقة في الفن الالماني ، وادى دمار الحرب الى اخلاء ذبالة النشاط الاصيل الذي كان قائما في بداية القرن : « لقد شطب الفن الالماني من سجلات تاريخ الفن » . ومضى القرن برمته تقريبا خاضعا لتاثير الفن الاجنبى : الفن الايطالى في الجنوب ، والفن الفرنسى والهولاندى في الشمال . كما ان روح الاصلاح الدينى لم تكن افضل حالا في تأثيرها على الأدب . فلم يستمر اثرها في الشعر ، الامدفعوا بالجنوة التي اشعلها لوثر ، اذ تشتت قواها بفصل الانظمة والمشاحنات التي دارت بين الزعماء والجهاد ضد المخالفين في العقيدة . اما ما بقى فقد استنفذته حرب الثلاثين عاما ، وضاق محتواها الحي واصبح مقصورا على اللاهوت . واستعاد الشعراء والكتاب الالمان روحهم ، او الروح القوطية الكامنة ، شيئا فشيئا ، بتاثير الآداب الفرنسية والايطالية والاسبانية والانجليزية . ولكنها كانت روحا قوطية تختنق بالعقلانية الجديدة ، وهذه قد نبعت من فرنسا ، اتجهت الى اخفاء كل قوى لاعقلانية ، واعادت باسم العقل تنظيم الطبيعة والمجتمع والحياة .

وتم القضاء على القلق القديم . الا ان ما بدا في صورة نظام
وانزان قد أخفى وراءه توقرا كامفا ، بان اثره عندما هزمت حرب
الثلاثين عاما روحها الباروكية على ألمانيا . حينئذ طغى على
السطح كل صراع كامن ، وفي حالات عدم وجود أية صراعات
قديمة استحدثت صراعات جديدة . وقدمت الروح المناهضة
للاصلاح في العالم الألماني روح الباروك الاسباني الايطالي
المرحبة النابضة بالحياة ، ونجد ان الروح التي أمكنها خلق
اشكال جديدة خلاقة في الباروك الرومانسكى ، لم يتسن للدم
الألماني تمثلها في سهولة ويسر ، مما أدى زيادة التوتر الملحوظ
بالفعل . وكانت المعارضة أقوى في الفنون الجميلة ، إذ استطاع
الشعر بفضل اتجاهه الفكرى الاستفاداة بالطليعات التي اقترن
بها اسم الباروك ، ولكنه انقتر الى القوى السحرية التي كانت
متغلغلة في العالم الرومانسكى ، فالباروك لا يستطيع النهوض
بغير اعتماد على أسس دينى ، ورفضت الدوجماتيقية الصارمة
للعالم البروتستانتى الباروك الرومانسكى لانها ربطت بينه وبين
الكاثوليكية . ومن المحتمل الا يكون عند « مارتن أوبيتس » ١٥٩٧
— ١٦٣٩ ، الشاعر الرائد في الثلث الأول من القرن ، أية قصيدة
واحدة نبعت نبوعا صادقا من قلبه ، وان كان هو الذى بدأ الشعر
الألماني الدنيوى الحديث ، وأقام كيان اللغة الألمانية ، وقدم في
براعة كل صورة شاعرية مستحبة في البلدان التي استفادت من
التراث الفنى الخصيب لعصر النهضة . غير انه سرعان ما ابتعد
الشعراء عن الشعر التلقائى الفاتر « لاوبيتس » ، وبدأوا يكشفون
عن تأثير امتزاج روحهم « الفلأوستية » بروح الباروك . كان
بينهم حاملون رقيقون مثل « بلول جيرهارت » (١٦٠٧ — ١٦٧٦)
أخلص ممثل لشاعرية الباروك الألماني الليريكية البروتستانتية .
فشاعريته مشبعة بالقوى والورع والتفاؤل الدينى . كان لونه
يزار وهو يعد العدة للمعركة وينشد « الرب حصننا المنيع » . أما :

جير هارت فيهزج ترنيمة الوديمة : « أحمك اللهم بالقلب وباليده .
لقد تحدث « انجيلوس سيلسيوس » (يوهان شفلر ١٦٢٤ —
١٦٧٧) فى صورة شاعرية موجزة عن هذه الصوفية الالمانية
العريقة فى أعظم اعماله Der Cherubinische Wardersmann
« الجوال الملائكى » غير انه بمجرد ابتعاد جير هارت عن
الروحانيات ويظلم بصره ، ينكشف امر الالماني حين يشعر بالضياح
فى هذا العالم الباروكى ، فتفقد تأملاته اخلاصها ويلجأ الى المظاهر
المرحية للباروك ، ويدعو الى حب المسيح المصلوب .

على ان العنصر الموسيقى التصويرى — وهو باروكى فى
طبيعته — قد أرشد الشعراء الى سواء السبيل . ومن الأمور
المثيرة للدهشة ان ندرك الى أى حد تغفلت الموسيقى فى هذا
الشعر . وهى الموسيقى التى قدر لها تجسيم روح الباروك
الالماني ، وان تكون أصدق شكل فنى استطاع التعبير عن تلك
الروح ، وبلغ هذا التغفل الى حد استعمال قالب الـ « داكابو »
ثقلامن « الآريا » الى الشعر (و « الداكابو » فى الآريا هو وعود
الفكرة اللحنية الأساسية ، بعد كل تنويع وتنمية) . وكان
للقصاص الكبير « هانس ياكوب كريستوفل فون جريملسهاوزن »
Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen (حوالى
١٦٢٥ — ١٦٧٦) من أوائل من أكدوا هذه الروح الباروكية
الالمانية ، وان كانت هذه الروح المتدفقة للباروك قد أنصحت عن
نفسها فى شعر اندرياس جريفوس Andreas Gryphius
(١٦١٦ — ١٦٦٤) أشهر شاعر غنائى دنيوى فى الباروك
الالماني ، والكثير من أشعار « جريفوس » أشبه بانهار كلمات
وتوحى بالظلام ولا تبدد ظلمتها الا قرب النهاية عندما يفهرها
شعاع من النور . هذا هو فن روبرانت بعينه .

والآن ونحن نقف على عتبة الآداب والفنون التشكيلية
الحديثة ، فقد انضمت اليها الموسيقى ، وتوقفت عليها ، مما ساعد

على تزعمها لأوربا ، ونهوضها في القرنين التاليين ، وبلوغها مكانة سلمية تفرض نفسها بلا منازع ، وهي المكانة التي تبواتها موسيقى البلاد الواطئة وإيطاليا في عهد سالف . نعم ، في الموسيقى وحدها أمكن للحضارة الألمانية أن تمضي إلى الأمام قدما في نمو منطقي متزايد لا يقارن بغير الفنون الجبيلة في اليونان القديمة .

الأوبرا في أواخر الباروك

أوبرا الباروك هي الشكل الفني الذي التقى فيه كل مبتكرات هذا العصر الفرتيوزي ، حتى أصبحت نموذجا لروح الباروك مجسمة . فلا نظير على الإطلاق للفخامة والمبتكرات الآلية (في ديكورات المسرح) التي أغدق عليها عند اخراج أوبرات القرن السابع عشر . كانت أوبرا القرن السابع عشر دراما صرفة ، أما أوبرا القرن الثامن عشر من سكارلاتي إلى هيندل ، فقد تغير فيها كل شيء رأسا على عقب . إذ بدأ الجانب الموسيقي البحث يسيطر على الخيال ، ويرغم تيار الانفعالات الانسانية على اتخاذ أشكال تنظمها قواعد الجماليات . والفن الدرامي الأقدم عهدا باق على عهده ، فمازلنا نصادف شخوصا روعى في رسمها أدق الملاحظات السيكلوجية ، وإن تعذر انكار حلول جمال الشكل الموسيقي وصقله في كثير من الأحيان محل العروض الدرامية . ويرجع إلى هذه الحقيقة اتصاف الكثير من الآريات الكبيرة بالفتور والافتقار إلى عمق الانفعال . وخلق هذا الفن ايماءات موسيقية رصينة مشبعة بالشجى بعد أن سما بجمال التعبير . فلقد استطاع سكارلاتي واتباعه حتى هيندل استغلال الميلودية الموسيقية المنترعة من الصوت الأدنى ، ولم يقتصر أثر هذا العالم الجديد من التعابير الميلودية على فن الايطاليين حتى روسيني . إذ يدين له بالفضل الجم أيضاً باخ وموتسارت ، ولو لم يتأثر « هيندل »

وهاسه بقدره هذا الفن البناءة ، ما كان في وسعنا تصور قيام
اية قائمة لهما . ولربما صح القول بأن أسلوب « الآل فرسكو »
للمصاحبات الاوركسترالية الاوبرائية ، وأريسا « داكابو »
والانتاحية الايطالية الجديدة . كما وضعها « سكارلاتى » هى
العوامل التى مهدت أهم طريق امام السمفونية الكلاسيكية فى
النصف الثانى من القرن . ويمثل الأسلوب الجديد انقصار
« الميلودية » المصقولة ، فهو لم يعترف بأية قاعسة أخرى فى
الجماليات غير جمال الميلودية وعذوبتها وسحرها ، وبذلك غدا
اكمل صورة موسيقية مكتملة لايديولوجية الباروك المتأخر . وأثار
الغناء الفرديوى المزركش (كولوراتورا) دهشة مماثلة لما شيرد
الطيأت المثقلة بالنقوش المذهبة فى فن العمارة الباروكى .
فالسحر المنبعث من جمال الصوت الادمى فى البل كانتسو ، ليس
أقل أثرا من رؤية الرمر المذهب والابنوس المقصب فى داخل عمارة
الباروك . واعتمدت الأوبرا الباكرة على وفرة من المناظر . وظل
هذا الاتجاه الاوبرائى سائدا فى البلدان التى استمرت فيها مظاهر
فخامة امبريالية الباروك الباكى طوال النصف الأول من القرن
الثامن عشر (فينا ودرسدن وميونخ وباريس) . على أن اتجاه
« التنوير » العقلانى قد نبذ جانبا كل عون مصطنع ، بعد نيقنه
من امكان تحقيق نفس الغاية اعتمادا على الابتكرات الميلودية التى
تفوق الحصر ، وجمال الصوت وفرتيوزية المغنين المذهلة . ودبت
الحياة فى الاشباح البطولية للعالم القديم ، بعد أن بعثت ثلثية ،
وجرى فى عروقها دماء الحكم المطلق الجديد ، ولولا اعتمادها على
قاعدة واسعة رهيبة متسامية فاترة الملاح نوعا ، لما كان من
المستطاع تحقيقها . ان أسلوب اوبرا أخريات الباروك خاضع لهذه
الحقيقة .

ومقدت روما مكنتها البارزة فى عالم الأوبرا بعدد تنصيب
البابا انوتشنتى الثالث عشر (١٦٩١ — ١٧٠٠) الذى أحبه

الجميع لكرمه وتقواه ، وإن كان في ميدان الإصلاح قد اثبت صرامة
بحت في شدة معارضته للمسرح . وبناء على أوامره ، أزيلت دار
أوبرا توردينونا ١٦٩٧ (أنشئت سنة ١٦٧١) ، رغم معارضة
كرادلة كثيرين من عشاق الموسيقى . وحافظت فينيسيا ، مركز
الأوبرا الأخير ، على حملتها الكبيرة للمسرح الغنائي ، وإن كانت
المواهب الخلابة لموسيقيتها قد نضبت . وهكذا انتقلت الزعامة
الى نابولي ، التي لم يكن لها حتى ١٦٥٠ أية أهمية نسبية في تاريخ
الموسيقى . بذلك تكون الأوبرا النابوليطنية قد بدأت مسيرتها
الظافرة في خواتم القرن السابع عشر . وخضعت لها الأوبرا
الالمانية في هامبورج . ونزلت المحاولة الانجليزية لخلق الأوبرا ،
وهي مازالت برعما . وخضع لسيطرة الأوبرا النابوليطنية في
نهايات القرن السابع عشر الكثير من دور أوبرا قصور وسط
أوربا . فهي التي قدمت الأوبرا في روسيا ، كما نجحت في مثلثة
الأوبرا الفرنسية الراسخة منذ أمد طويل . وفي خلال ازدهار
الأوبرا النابوليطنية ، استطاع « المايسترو » الإيطالي تناول
اتعابه في جميع أركان العالم الموسيقى . فكل من أراد دراسة
التأليف الموسيقي ويشد الشهرة والثراء ، كان يتجه الى نابولي
للدراصة في معاهدها الموسيقية الشهيرة على يد أساتذة كانوا
يوجهون حينئذ الحياة الموسيقية في العالم المتحضر . . وترجع
الخاصة المميزة للأسلوب النابوليطناني ، الى طريقة خلق المؤلفين
الموسيقيين في (عاصمة مملكة سردينيا ونابولي) . لا ينبغي أن
يفهم من هذا الكلام أي انتقاص ، ففي نفس الوقت الذي كان هؤلاء
الموسيقيون يطمون بعضهم بعضا ، ويتبادلون الآراء على الدوام ،
كانوا دائمي الأسفار ، يستحضرون معهم الكثير من الأفكار
والانتطاعات الملهمة . ومع هذا فيفضل ترابطهم وأساليب
التدريس التقليدية التي كانت تلقى في معاهد الموسيقى

النابوليطانية ، تفاعلت كل العناصر الأجنبية وانتجت أكثر الأساليب تجانسا وصقلا .

جرت العادة على اعتبار هذه المدرسة مسئولة عن تدهور الأوبرا وتحولها الى ما يشبه حفلة طرب بملابس المسرح *Costume concert* بعد أن أصبح النصر أمراً عابراً ، قليل الأهمية أو عديمها ، وتركز كل شيء على شخصية المغنى . وكان المطرب بدوره قليل الحرص على اتباع الدونة الأصلية . فإذا لم يرض عن آريا معينة إستعاض عنها بكل بساطة أخرى مما تعبه ذاكرته . ويحسن قبل مواصلة البحث ، النظر في حال فن الغناء ، لأن شخصية المغنى ، محور الأوبرا النابوليطانية كانت هى التى تتعرض للمديح أو الهجاء .

كان المغنون فى أواخر الباروك يخضعون لأكمل نظم تعليمى صارم لم يقتصر على مخارج الصوت ، ولكنه تضمن فن الالتقاء فى الموسيقى والتعبير الدرامى والنظريات . اذ كانت مدارس الغناء الإيطالية تهدف الى التحكم والسيطرة على الصوت الأسمى . ومع هذا فسرعان ما تدخل كمال الصنعة تدخلا خطيرا فى الفن الذى اهتموا اليه ، فانقلبت الوسائل الى غايات . ويأدى ذى بدء إهمال العناية بالالتقاء ، اذ أصبحت الآريا داكابو فى الأوبرا النابوليطانية المتأخرة — التى كان واضح النص والمؤلف الموسيقى يحرصان على تخطيطها — مجرد قطعة موسيقية تتبع قالباً واحداً، يتردد فيها غالباً نفس اللحن مع تغيير الكلمات . على أن أكثر المستحدثات اثارة للأسف هو ترك الحرية للفنان فى إضافة الحليات . وحقق « الكاستراتى » (الخصيان) فى هذا الميدان ، ميدان الفرتيزوزية الغنائية ، أعظم انتصارات لهم . ووصف « جوفانى اندريا بونتي » فى تاريخه الموسيقى *Historia Musica* (١٦٩٥) واحداً من صفوفهم هو « بالداسارى فيرى » (١٦١٠ — ١٦٨٠) — كان الحكماء يتنافسون على خطب وده ، وقال انه

كان يملك صوتا جميلا للسوبرانو (*) ، فيه صفاء غز . ويتميز بقدرات صوتية وفنية لا حد لها . ومن بين الابتراىى (الكاستراتى) المشهورين يمكننا ذكر « فرانشسكو برناردى » المدعو « سنيرزيفو » (١٦٦٠ - ١٧٠٥) وهو من أحب من ظفروا بالاغاب فى فرقة اوبرا هيندال . و « جاتينيو مايورانو » المدعو « كافاريللى » (١٧٠٣ - ١٧٨٣) الذى جمع ثروة طائلة ، يسرت له شراء احدى الدوقيات . و « كارلوبرسكى » (فارينسل) ١٧٠٥ - ١٧٨٣ ، الذى لن يستطيع مغن أو آلة موسيقية مداناته فى القدرة على الغناء ، وصفاء الصوت وارتفاعه ، ومرونة حرفيته وعذوبته والحكم فى طبقة الصوت .

وإدى افتتاح الجماهير بأصوات « الكاستراتى » الى ما يشبه الاختفاء التام لأصوات الرجال الواطية من الأوبرا الايطالية « الجادة » ، بل لقد صادفت الأصوات النفسانية ذاتها صعوبات فى المحافظة على كيانها ، مما حث النساء على القيام بأدوار الرجال . وتحدث « كفاتنس » عازف الفلاوتة فى بلاط فردريك الأكبر - وهو من الرواة النقات فى عصره - عن « فيتوريا تيزى » (١٧٠٠ - ١٧٧٥) وقال « وهبتها الطبيعة صوت كونترالتو ، فيه محولة الرجال . وتوفرت لها قدرة ساعدتها فى التأثير على المتفرجين ، عندما كانت تمثل أدوار الرجال ، بوجه خاص ، إذ بدت مناسبة لها تماما » . واشهر المغنيات (الكانتاتريس) فى القرن برمته هما فرانشسكا كسوتزونى (١٧٠٠ - ١٧٧٠)

(*) القصد من الخصيان - وخاصة بعد أن نعى الناس هنا الاغا فانهم لا رأوه ولا سمعوا أصواته الفالستو . وهى فكرة وحشية فى حالة الاغوات حرام النساء ، وهى حالة الكاستراتى .
فالكاستراتى من ذوى الصوت الجميل أصل تتحول أصواتهم الى صوت السوبرانو وهو يفضل صوت النساء لأن قوة الرجولة فى صوت الكاستراتى تفوق قوة المرأة ، وأنه لما يشرف البترية بعامة أن أوقف هذا التشويه نهائيا - (المراجع) .

وفلومستينا بوردونى (١٦٠٣ - ١٧٧٠) زوجة الموسيقى المشهور « هلسه » . وتالقت « بوردونى » بوجه خاص لقدرتها الهائلة على التحكم فى تقنية الصوت الغنائى . أما « كوتزونى » ، فكانت قادرة على التأثير فى المستمعين بحرارة النجوى والشجى فى ادائها . ولم يقف عند حد طغيان أولئك المطربات اللواتى كن يتناضون أكبر الأجور ، وارغم أغلب الموسيقيين على الاستجابة لرغباتهن .

وانجحت هذه الفرتيوزية الغنائية المزدهرة الى التدهور فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر (فى ألمانيا وفرنسا وانجلترا على اقل تقدير) . وساعدت الخطوات الهائلة التى خطتها موسيقى الآلات على استعادة سلطان المؤلف الموسيقى ، وعلى الاقلال فى نفس الوقت من احتكار المغنين ، وان كان الايطاليون قد ظلوا مفتونين « بالبريمادونا » (المغنية الأولى) و«البريمواومو» (المغنى الأول) ثم تدهور فن الكاستراتى — حتى فى ايطاليا — بعد أن ادرك الناس بشامة هذه العادة ، وحل مكانهم الـ Falsetti ، (المغنون الرجال يصطنعون أصواتا حادة) . على أن هناك سببا آخر له وزنه ، للعودة الى الأصوات المتنوعة ، ابتداء من الباص الى السوبرانو ، تغنيها شخصيات منظرية لهذه الأصوات فى الخصائص والجنس . هذا السبب هو ازدياد شعبية الأوبرا بوفنا بشخصياتها النابضة بالحياة .

ينزع المؤرخون بسبب ما ظهر فى هذه الحقبة من فرتيوزية مفرطة ، وانحطاط فى الحياة الموسيقية ، وبوجه خاص بسبب الافتقار السائد الى أى علم بموسيقى تلك الأيام ، الى اعتبار تلك السنوات اتعس صفحات فى تاريخ الموسيقى . ولكننا سنقترف خطأ كبيرا فى حق هذا العصر اذا اتبعنا هذا الرأى . فقد كان فياضا بالفن فى أسى مراتبه . اذ كان هناك الى جانب نزوة

التعلق بالفرتيوزية والجاهير المتعطشة للمؤثرات الحسية ، حضارة موسيقية عالمية عميقة مستندة الى فن الغناء ، ولقد استمعين بهذا الفن الغنائى الفذ ، الذى لم تقترب منه حتى العصور الحديثة ، فى غايات فنية شامية اى فى كائنات الحجرة والأغاني ذات المصاحبات . وتبين الطبقات الوفيرة من هذه الاعمال كيف ساد الولوج بالموسيقى الكورالية الجيدة . ولو اطلعنا على كائنات « كايزر » التى كتبت للهواة ، فاننا لن نستبعد احساس الممثلين المحترفين فى زماننا من كلا الجنسين بانهم غير اعداد للاضطلاع بمهمة ادائها . هذه الاغاني التى كان يعتمد عليها هواة الموسيقى منذ مائتى سنة للترفيه عن انفسهم .

ما يصح عن اغاني الحجرة ليس اقل من ذلك صحة فى حالة أوبرا الكونسيرت التى يستهان بها . ففى نفس هذا الوقت ، اعتبرت أوبرا أواخر الباروك على نظرة فنية ترجع الى العهد الذى انهك فى تفسير معنى الحب والغواطف ، عهد مصورى « الأهوائية » او « المانرزم » الايطاليين والهولنديين الذين كادوا يعرضون مشاهد معتدة على المدلول الانفعالى ، عهد راسين الذى عبر عن المدلول الانفعالى فى صورة شعرية نموذجية . فخلقد عنيت الأوبرا الباروكية هى ايضا بالنفوس المعذبة ، والحالات القصوى لحالات المدلول الانفعالى . وموضوعات هذه الأوبرات هى نفس الموضوعات التى طرقها كورنى ورأسين وروينز ، عن أبطال اليونان والرومان والتواريخ وأساطير الكتب المقدسة . فعرضت مشاعر التمرد عند هؤلاء الأبطال ، وأهوائهم التى ناسبت الى أبعد حد لغة الموسيقى ، وقد نجحت هذه فى تصويرها . وتشبعت كل مظاهرها بروح الرقة والتأدب، وما فيها من اصطناع الموقف التمثيلى ، كما أولعت فوق كل شيء « بالأوضاع » التى تمثل مواقف الملوك والقادة العسكريين وسيدات المجتمع فى عصر

الحكم المطلق . كان من بين المؤلفين ، موسيقيون تميزوا بالخفة ، عندما أحسوا بازدياد الاقبال على البهلوانيات الفنية ، من وجهوا مواهبهم لارضاء الجماهير واشباع شهواتها . وحتى الآريسات المزركشة (الكولوراتورا) ذاتها ، التي لم يستطع الكتاب الالمان والانجليز والأمريكيون استيفائها حقها من الاستنكار ، فانها كانت تستخدم دائما لغايات موسيقية . على انه بمجرد الاطلاع بغير تحامل على مخونات الأوبرا النابوليطنية « سيئة السمعة » ، سينبين انها مليئة بالقوالب المصقولة ، حافلة بالمبتكرات اللحنية ، التي بلغت الذرى في قدرتها على التعبير ، وشجى التراجيديا

الكلاسيكية ، كما تجلت البراعة في الأوبرا بونا ، عند عرض الكوميديا الانسانية العميقة . فهي خالية من مظاهر العنافة أو الغايات « التربوية » المتعارضة مع الموسيقى التي اتصفت بها اساسا الأوبرا الفلورنسية الباكرا ، ومن فلسفة الميتافيزيقيا الثقيلة في أوبرا اللابتوتيف بالقرن التاسع عشر . انها مسرح غنائى (ليريكى) لن يستطيع خلقه غير العبقرية الإيطالية . ففيها شخوص درامية ينفرد كل منها بشخصية محددة واضحة المعالم ،

مترابطة من الناحية السيكولوجية . وفي نفس الوقت ، ثمة ارتباط كامل بين الجانب الدرامى والأساس الغنائى . مما ييسر الترابط الطبيعى بين الدراما والموسيقى . ومن المستطاع تتبع هذا انطباع الليريكى في المسرح الغنائى الإيطالى ابتداء من « المشاهد الدينية »

Sacra rappresentazione الى « رينوتشيني » ، ومن رينوتشيني الى « ميتاستازيو » ، ومن ميتاستازيو الى « بوينو » . ومنه سندرك سر الأوبرا ، وسر امتزاجها على افضل حال بالدراما . وهو ملقح في غير الأوبرا الإيطالية تحقيقه .

لم تتوافر لدينا حتى الآن معلومات كاملة عن هذا الفن الرحيب . فلقد تجمدت قوائم الأعمال التي تقدمها لنا دور الأوبرا،

وتحولت الى اعمال روتينية خاضعة لتقاليد المجتمع ، حريصة على اتخاذ « موقف وسط » بين القديم والجديد . ومؤلفات تاريخ الاوبرا مازالت في مهدها ، ولا تكشف عن أكثر من اسماء ووقائع . الممدونات تغط بالمكتبات في سبلات عميق ، وعينات قليلة هي الميسورة في طبعت حديثة . ومع هذا فكم تبدو غريبة الاحداث التي ترويها حوليات القرنين السابع عشر والثامن عشر . اذ كان هناك دور للأوبرا حتى في البلدان الصغيرة . وقدر « استبان ارنجيا » المؤرخ الكبير للأوبرا الايطالية عدد دور اوبرا الدولة البابوية وحدها في ثمانينيات القرن السابع عشر بأربعين دارا . وعرض بفينيسيا وحدها في القرن الثامن عشر ألف ومائتا اوبرا مختلفة . ان اتساع مجال هذه الحضارة الأوبرائية وحده هو الذي يفسر مثل هذه الاعداد المذهلة . ولطه يدل أيضا على شيء آخر ، علينا القيام ببحثه قبل بدء الكلام عن التاريخ الموسيقى للمدرسة نابوليطنية .

يصف مؤرخو الادب العصر الذي أعقب الشاعر « تاسو » والسابق على « جولكوني » و « بارينفي » ، أى من بدء القرن السابع عشر حتى منتصف القرن الثامن عشر تقريبا ، بعصر تدهور في الادب . ويميزون الفجوة العميقة التي اكتشفوها في تاريخ الادب الى اسباب مختلفة ، ولكن أبسط تعداد واحصاء للأوبرا الايطالية سيزودنا بحل لهذه المشكلة ، لان الادب الايطالي لم يكن في غفوة خلال القرن السابع عشر والقرن الثامن عشر . وكل ما هناك هو تحول عن اتجاه الادب البحث . والمسرح الفني هو الذي ملأ هذه الفجوة ، فلقد انشغل الشعراء والمؤلفون الدراميون في كتابة الاوراتوريو والكلتاتة الى جانب نصوص الكوميديا والتراجييديا الغنائية . وكان هذا هو ما حصل دون ازدهار الادب البحث . اذ يبدو أن مؤرخي الادب لا يحتسبون

نصوص الأوبرا ضمن الأدب . ونادرا ما يجيء ذكر حنى «جولدوني» و « بيريئي » ككتاب للنص الأوبرائى ، رغم أن الاثنين قد شعرا الى حد كبير بالزهو لمشاركتها في المسرح الغنائى . على انسه كثير ما يمكن العثور فى نطاق الدرامات الموسيقية للبروك على شعر لا يقل هنة عن افضل ما نظمه « تاسو » وجواريني . ولم يخطئ مؤرخو الادب فى عدم اعتبارهم الدراما الليريكية صورة أدبية بالمعنى التقليدى . ففى الحق أن نصوص الأوبرا نوع قائم بذاته . وبعد ما حدث فيها من مزج للدراما بالفناء من تفسيرات دائمة فى محور الشعر ، وما تضمنته من غناء « مجموعات » وخانات فصول وكورسات فانها لم تعد تنتمى لا للتراجيديا البحتة، ولا الكوميديا على السواء . وفى أوائل عهد الأوبرا ، كان النص يخطط مقتما بالنظر الى الموسيقى والدراما ، الا أن الروح الجماهيرية المبتذلة التى اتحت نفسها على دور الأوبرا العامة فى فينسيا عن طريق الفرصة الاستطراذية (الاقترمزوهات) التى كانت تحشر بين فصول الأوبرا سريا بوجه خاص ، قد أضعفت الشعر الدرامى . ففى « الأوبرا كونسرت » (أى الأوبرا التى تحولت الى وصلة طرب) ابتعاد كامل عن كل اثر من آثار الأوبرا الصميمة . هذه هى مرحلة تاريخ الأوبرا التى عرفت من اشارات الاستخفاف التى رواها المعاصرون من هواة الفن واحكام الازداء عند الخلف . وهى تسىء الى قيمة الأوبرا الايطالية . غير أن سبل العلاج والخلاص كانت ميسورة . فلقد بدأ فى القرن ١٨ الشاعر « سلفيو ستامبيليا » حركة لتطهير نصوص الأوبرا من كل ما هو عرضى وخارج عن الموضوع ، بيد أن العودة الى « رينوتشيني » فى سمو روحه ونبل لهجته قد تركت لشاعرى البلاط النمساويين « تسينو » و « ميتاستازيو » . كان من الضرورى اصلاح نص «الأوبرا» ، ولكن بغير اساءة الى الموسيقى التى يتحتم بقاؤها عنصرا حيويا فى الأوبرا . ولم يترتب على هذه الاصلاحات أحداث أى تغيير فى الطابع الموسيقى للأوبرا ، ولكنها ساعدت

على اعادة روح الدراما الى اوبرا القرن الثامن عشر مع بقاء الموسيقى فى الصدارة .

« ابوطولوتسينو » (١٦٦٨ — ١٧١٠) باحث له جمهور كبير من القراء وشاعر قدير ومؤلف تمثيلى له غايات طيبة . ليس من الموسيقيين ، ولكنه علم بحاجات الموسيقى . وهو أحد الادبيين الايطاليين اللذين وضعا نفسيهما فى خدمة الهاسبورج . يتضح فيه اثر الكلاسيكية الفرنسية على اتجاهات الدراما الغنائية . ويتغلغل فى ادق تفاصيل اعماله سمو شجى كورنى وراسين على نحو لا يقر بحال عما ظهر عند خليفته ومنافسه « بينرو ميتاستازيو » (١٦٦٨ — ١٧٨٣) وتشبع الشاعران بنفس الرغبة ، وهى استعادة الأدب روحا واسلوبا فى الدراما الموسيقية . ومن ثم ابدا نصوص من افضل ما كتب للأوبرا فى تاريخ المسرح الغنائى . ولكنهما كانا مختلفين فى الطابع والمزاج . فتسينو أكثر حرافة واقل شاعرية . ولذا كان من الطبيعى أن ينحاز الى التراجيديا بشخوصها التى تجمع بين النبيل والجمود ، والتى تنتهى دائما نهايات سعيدة وفقا للمعادة السائدة فى المسرح . وتحولت التراجيديا المنتحلة الى تراجيديا حقة عند ميتاستازيو . وعندما كتب مسرحية « ايناس وديدونا » ، جعل « ايناس » تهجر « ديدونا » ويدفعها الياس الى الانتحار . أما « كانون » فمات عنده ميتة الابطال ، ويعود بطله « ريجولوس » الى الأسر رغم توقعه الموت هناك . أن هذا يفسر أن الحالمين باحياء الدراما الموسيقية الحقة ، لم يفصلوا فكرة التراجيديا عن الدراما الموسيقية ، وقد راوا فى نصوص ميتاستازيو ، تحقيقا لمثلهم ، وحيوا اعماله بحماس صادق ، ووصفوه بالبطل العظيم للأدب المعاصر . على أن فلسفة ميتاستازيو لم تتأثر اطلاقا بحركة التنوير ، وظلت تأملية ، لأنه لم يعن الا بماله صلة مباشرة

بموضوعاته ، واحتفظ باستقلاله الفنى ، ما يشغله اسلما هو المشكلات الفنية الخالصة . اما « تسينو » فكثيرا ما ضل سواء السبيل ، واتجه الى تملق الحكم ، وعبر عن المطارحات الغرامية بأسلوب اكاديمى او متعمر .

ينتمى أسلوب « ميناستازيو » ، وشعره الى افضل خصائص ايطاليا المعاصرة . غنى كل سطر من سطورهِ اكتمال فى الحيوية والعذوبة والاثاقة ، وصور شعرية رائعة ، ووفرة من الاستعارات ، وفوق كل هذا فهو ضليع فى البناء الايقاعى وتنوع الأوزان الشعرية ، فكان الموسيقيون يغمون بها ويقتلون عليها ، لأنها تساعدهم على تنويع الايقاع الموسيقى الذى لا يصادف عادة فى النصوص الأوبرائية ، وكان من النادر وجود موسيقى فى القرن الثامن عشر ، من برجوليزى الى موتسارت ، لم يلحن أوبرا واحدة على الأقل لميناستازيو ، بل أقدم كثير من الموسيقيين المشهورين على تلحين نفس النص جملة مرات .

يوهان سبستيان باخ

العائلات الموسيقية أمرها مألوف الى حد ما فى تاريخ الموسيقى ، وان كانت أسرة باخ تمثل موقفا غدا لا نظير له ، بأبنائها الذين يربون عن الخمسين ، وينشطهم الفعال فى مهنة الموسيقى ، وارتقاء بعضهم فى فنه الى اعظم المراتب . وفى النصف الثانى من القرن السابع عشر ، تشغل عدد وفير من آل باخ ما يقرب من كل الوظائف الموسيقية فى هايمار ، وارغورت ، وايزناخ . وفى حالة استقالة أوموت واحد منهم كانت وظيفته تشغل على الفور بالعم او ابن العم . كانت أراضى تورينجيا التى تحف بها ماينجين و « مولهاوزن » و « ارنشتات » و « هايمار » مقر نشاط هذه العائلة البارزة . ويفكرنا هذا الاقليم الصغير

بالتعليم « أينو » الذى أنجب الكثير من عباقرة الموسيقى فى العصور الوسطى وخلال عصر النهضة .

أقدم أبناء العائلة هو الخباز « غايت باخ » (مات سنة ١٦١٩) . ولقد عرف بولعه بالموسيقى ، وان كان هذا الولع قد بدا أكثر وضوحا عند أبنائه ، أول موسيقيين محترفين فى العائلة . « ولييس » (مات سنة ١٦٢٠) الموسيقى الكنائسى هو رأس الفرع المقيم « بباينجين » من أسرة باخ . أما « هانس » (مات سنة ١٦٢٦) فكان من أساتذة الرقص المشهورين فى زمانه . وساعده امتيازه فى العزف على التنقل بين « جوتا وارنشنت وارفورث وايزناخ وشمالكلدن وزول » . وبين أبناء هانس ، اثنان من المرموقين : يوهان الأكبر (مات ١٦٧٣) الجد الأكبر لفرع باخ فى مدينة آرفورث ، وهو الفرع الذى زودها بالكثيرين من عازضى الأرغن المجيدين من أعضاء الفرقة الموسيقية لبلدية المدينة ، الى حد اطلاق لقب « باخ » على العازفين والموسيقيين حتى عندما خلت المدينة من يحمل هذا الاسم . أما الثانى فهو « هينريخ » (١٦١٥ — ١٦٩٢) الذى أقسم فى أرنشنتات ، و « يوهان مختيل » (١٦٤٨ — ١٦٩٤) ، ويوهان كريستوف (١٦٤٢ — ١٧٠٤) ولدا هينريخ هما أهم من جاء قبل يوهان سبستيان من أبناء الأسرة . وثمة ابن ثالث لهانس باخ هو كريستوف الأكبر الذى كان موسيقيا هين الشأن ، وهو الجد الأكبر لباخ . أما أبوه امبروزيوس فكان من أعضاء فرقة موسيقى مدينة آرفورث ثم ايزناخ بعد ذلك ، حيث ولد يوهان سبستيان سنة ١٦٨٥ .

وبعد أن فقد الطفل والديه فى بلكورة حياته ، عهد بتربيته الى الأخ الأكبر يوهان كريستوف (١٦٧١ — ١٧٢١) تلميذ باخليل ، الذى كان يقيم على مقربة من أورسورف . وتعلم يوهان

مسابسينيان مبادئ الموسيقى على يد اخيه، وكانت الموسيقى تدرس في « ليسيه » البلدة ، حيث كان يحصل الشباب العلوم الانسانية . و التحق الصبي باخ بهذه المدرسة . وفي سنة ١٧٠٠ ، يسر له تضلعه في العلم الالتحاق بمدرسة « سلن ميشيل » في « لونييورج » وهناك عرف الثقافة الموسيقية الجادة . فكانت اقلته كطالب ضاب في لونييورج ذات أهمية حاسمة في مستقبله . وبفضل كورس سلن ميشيل ، تعرف على شيء من افضل موسيقى عصر الباروك . ويتبين من قائمة مكتبة سلن ميشيل المطبوعة سنة ١٦٧٦ ، ان ما كان في حوزة فرقة الكورال ، لم يكن مقصورا على المجموعات الكبيرة المعروفة من الاعمال الكورالية فحسب . فلقد تضمنت القائمة ايضا الاعمال المطبوعة « لشايت » و « هامر شميت » و « اهله وروزيغولر وكروج وزيللة وكريجر » وآخرين من عظماء الموسيقيين . ويتألف من هذه المجموعة ، وأخرى تزيد عن الالف مخطوطة من مؤلفات الكنيسة ، قائمة اعمال كورالية هائلة . ولما كان باخ من العصامين الذين علموا انفسهم بانفسهم، اذ قام بنسخ ودراسة كل شيء بدا له بعض النفع عنده ، فاننا نستطيع التيقن من قياه باستمارة ودراسة المدونات الاخرى في المكتبة — الى جانب المروض الكورالية — . وفضلا عن ذلك ، كان عازف كنيسة القديس يوحنا في لونييورج حينئذ هو جورج بيم Böhm (١٦٦١ — ١٧٢٣) ابرز من عزفوا الأرغن في المانيا . والانطباعات التي تركها هذا الموسيقي البارع عند باخ كان لها أهمية بالقية . فبفضل ارشاداته ، اكتشف باخ الاكثالت الموسيقية القريبة منه .

كلنت لونييورج قرية من هلمبورج و « سللة » . وبذلك استطاع الموسيقي الشاب ان يشهد انتصارات الاويرا الالمانية في هلمبورج ، وان يعجب بعزف « راينكن » للارغن . وكان

لسلسلة وأوركسترا الدوتية الممتاز فضل تعريفه بجو موسيقى بعيد الاختلاف . اذ كان المفتون الى هذه المنظمة فرنسيين في «غيب يعزفون بطريقتهم السلسلة الواضحة ، منجزات « كوبران ومرشان ونيفرون ودوجرينيه » وغيرهم من مواطنيهم . وبذلك تم تقصر معرفة باخ التمييز على المدونات الخرساء ، بل عاش في جو موسيقى نابض بالحياة . في سنة ١٧٠٣ ، عين باخ ابن الثامنة عشر عازفا للفيولينة في أوركسترا بلاط الأمير يوهان أرنست شتيق الدوق أمير فليمار . ثم عهد اليه في نفس السنة بوظيفة أكثر استقرارا وهي عازف أرغن في كنيسة آرنشنتات الجديدة . وبعد أن توفرت له آلة أرغن جيدة — ولم تعد لديه الى جانب الراتب الطيب اى مهام ترهقه على الاطلاق — ساحت له فرصة مثالية للإبداع الخلاق . غير أن المدينة الصغيرة لم تشبع الرغبات الموسيقية ليوهان سبستيان المحب للاستطلاع . وحثه ذكريات لونييبرج وتجاربها الموسيية المتنوعة ، وقوة تأثير ألته الدقيقة على الاتجاه الى أعظم أستاذ لهذا النوع من الموسيقى في شمال ألمانيا ، الذى عرفه من « بيم » و « راينكن » فصمم على الحجيج الى لوبيك للاستماع الى بوكستهودة .

وكانت تجربة الالتقاء بالموسيقى الكبير والاستماع اليه ذات اثر بالغ في حياته . وفي هذا المكان والزمان تحدد المستقبل ، لأن تصور باخ العظيم بغير بوكستهودة محال . واكتشف الشاب عازف لوبيك الشيخ فنانا ذا شخصية فذة ، غنى الأفكار ، عميق العاطفة ، محتدم المشاعر ، رومانتيكى الخيال . وانبهر باخ بفوجات الموسيقى الشيخ ورسوخها ، وبالمقدمات الفرتيوزية ، وما فيها من فقرات راکضة ومزجرة ، وبالألحان المتغيرة اللعوب وبشاكوناته وبالوانها الرومانتيكية ، وتركت كل هذه الملامح اثارا لا تمحى في أسلوبه . ولا يقل عن ذلك أهمية تعرف باخ بأسلوب كائنات بوكستهودة . فلا عجب بعد ذلك اذا نسي عازف أرغن

ارنشتات مهمته الأصلية بتأثير مثل هذا الفيض الكبير من الانطباعات الجديدة . ولدى عودته الى ارنشتات ، تعرض للوم مجمع الكرادلة ، لأنه حصل على أجازة بغير إذن . وانتهز آباء الكنيسة الفرصة وحاولوا التنفيس عن جلم غضبهم ، ولكن الأمر انتهى بغير توجيه أى لوم ، وعاد باخ الى وظيفته مرة أخرى . وظل القلق يلزمه بعد زيارته للوييك . وقبل سنة ١٧٠٧

دعوه للاسنفال عازفا للأرغن في كنيسة القديس بلاسيوس في مولهاوزن . وبعد انتقاله الى هناك مباشرة ، تزوج ابنة عمه ماريا باربارا . ولم تستقر اقامته طويلا بمولهاوزن ، بعد أن أصبحت إحدى معاقل « التقويين » . ورغم نعارض ميول رامي الكنيسة مع هذه الطائفة ، إلا أن المشاعر « التقويية » كانت تجرى في دماء « جموع المصلين » ، وهو ما يعنى العداء للفن ، الشيء الذى لا يطيقه باخ . وفى غضون أقل من سنة انتقل الى فايمار حيث عمل عازفا للأرغن فى بلاط الدوق فيلهلم ارنست . وتكشف مؤلفات هذه الحقبة عن كثرة مهامه فى بلاط الدوق . فأكثر من مجلدين غليظين من طبعة مؤلفات باخ الكاملة مشحونان بموسيقى أرغنية من عهد فايمار ، وفى الحق لقد الفت أغلبية أعماله الأرغنية الهامة فى السنوات التسع التى أمضاها هناك . ويرجع الى هذا العهد أيضا بعض الكانتاتات ، أغلبها للصوت المنفرد والأوركسترا ، وتناسب الفرقة الموسيقية الصغيرة نوعا بالبلاط ، ورغم المظهر المتواضع لكانتاتات فايمار ، التى اهتمت على نصوص « سالومو نرانك » أحد المؤمنين « بحركة الإصلاح الدينى » ، ومن اتباع نويمايستر الذى كان هو ذاته ممثلا فى بعضها — فإن هذه الكانتاتات تشهد بالتغيرات العميقة التى حدثت فى الكانتاتة الألمانية .

عرف باخ من الحياة الموسيقية فى بلاط فايمار أسلوبا جديدا ، جذبته الى ميادين لم يسبق له اكتشافها . إذ كانت موسيقى

الصحاب الإيطالية والموسيقى الكونشرتانية مفضلة في البلاط . واكتشف باخ فيها نوعا من الموسيقى لم يسمعه قبل ذلك . ومن الغريب الا يهتم باخ بصوناته الكنيسة الوقور اهتماما مماثلا لاهتمامه بصوناتة الصحاب (داكلهيرا) والكونشرتو في صورته المحددة التى خلقها فيفالدى . ولم يختبر باخ ، وفي البداية ، قدراته في ابداع اى عمل اصيل ، ولكنه اختبر مواهبه في اعداد طائفة من كونشرتوات فيفالدى وغيره من الأعلام ، للأرغن والهاربسيكورد ، وكانت هذه المؤلفات قد كتبت أصلا للفيولينة او احدى آلات النفخ . وبعد استثارة حبه للاستطلاع ، اتجه هذا الدارس الموسيقى المثابر الى استقصاء موسيقى الآلات الإيطالية في مظاهرها المختلفة، وانعكس في أعماله الاهتمام بفريسسكوبالدى وليجرترى وكوريللى وبعض المؤلفين الإيطاليين الآخرين .

في فترة كشوفه بغايهار ، اعتمد باخ على عون « يوهان جوتفريد فالتر » (١٦٨٤ — ١٧٤٨) ، أحد أقربائه ومن زملائه في عزف الأرغن بفرقة مجلس المدينة . لم يكن « فالتر » مجرد واحد من الموسيقيين أصحاب الدراية العالية الذين اذهلت حريفتهم الكونترابنطية باخ البوليفونى بفطرتة ، ولكنه كان أيضا افضل الموسيقيين دراية في ذلك العهد . وكتابه قاموس موسيقى — Musicalisches Lexicon (١٧٢٢) أول موسوعة موسيقية تجمع بين حياة الموسيقى وأعماله ، واعتمدت عليها كل الأعمال الماثلة اللاحقة ، وما زالت هذه الموسوعة صالحة للاطلاع ، وستظل من المصادر القيمة لتاريخ موسيقى الباروك . وتأثير فالتر واضح جلى في المشكلات الكونترابنطية الدائمة الاتساع التى ظهرت في مؤلفات غايهار الأخيرة . وعلينا أن نعد هذا الموسيقى الممتاز — وان كان غير معروف جيدا — هو صاحب فضل الهام باخ بتأليف

أعمال مثل « فن الفوجة » ، وغيرها من نفائس البوليفونية التي ألفها بعد تضجحه .

بدأت شهرة باخ الآن في الذيوع . ولم يقتصر الاتباع والمريدون على القادمين من « تورينجيا » اذ كانوا يتوافدون من نواحي أخرى من البلاد . وصرح « مائيسون » ذاته سنة ١٧١٦ (بأنه استمع الى أعمال قليلة لعازف أرغن والهاريسيكورد . وفيها من المزايا ما يجعل هذا الرجل جديرا بعظيم التقدير . ومع هذا كان هذا :لاعجاب الحق موجها الى باخ عازف الأرغن أكثر من اتجاهه الى باخ المؤلف الموسيقى . وكثيرا ما دعى الفنان الكبير لاختبار آلات أرغن حديثة الصنع وتقديم حفلات . وتمتع باخ في موطنه تورينجيا وسكسونيا بشهره أسطورية لقدرته على الارتجال . ولم يكن لكل هذا أكثر من وزن ضئيل لدى البلاط ، وبعد شعور باخ بصدوم الرضا ، غادر موطنه سنة ١٧١٧ لكي يصبح رئيسا لموسيقى البلاط عند أمير « أنهالت كوتين » .

لم يتم بعد الكشف عن كل وقائع عهد « كوتين » ولكننا نعرف ان باخ كان رئيسا للأوركسترا المؤلف من ثمانية عشر فردا ، الذي يقوم بعزف موسيقى للصحاب في احتفالات البلاط لعدم وجود دار للأوبرا . وفي هذا العهد ، أبدع باخ موسيقى الصحاب وكونشرتوات ، الى جانب بعض موسيقى هامة للكلافير تتضمن الجزء الأول من « الكلافير المعدل » . وعهد كوتين من المجهود الموفقة في حياة باخ ، رغم انه انتهى بهأساة بعد ان ماتت زوجته الشابة سنة ١٧٢٠ . وعلى الرغم من التقدير والتشريف الذي صانده باخ من الأمير ، الا أن أحزانه قد ساقته الى البحث عن مكان آخر لا يفكره بذكرياته الاليمة . لم يكن لديه اى هدف واضح ، فزار في البداية عازف الارغن « راينكين » الذي كان يناهز المائة عاما ، والذي ألهمه فيما مضى ، في باكورة حياته .

وبعد استماعه الى عزف باخ على الأرغن المهيّب في كنيسة القديسة كاترينا لمدة ساعتين ، وانصاته الى المرنجات التي أضافها لكورال على ضفاف النهر في بابل **An Wasser und Babel** قال الشيخ الوقور : « ظننت هذا انفن قد مات ، وبخى اراه يعود للحياة على يدك » .

في نفس الوقت ، تزوج باخ ثانية بانا ماجداسينا وجد في البحث عن مقر جديد يضم مدارس لوتريه جيده . وبعد وفاه كوناو عريف النوماس شولا في لاينبرج سنة ١٧٢٢ خلت الوظيفة المبتفأ . ولم تكن مصطبة استجمام ولا مضجعا لنسيم ، كما خبر كوناو وما أصابه فيها من غناء . اذ كان يلميذ المعهد وقيادة العريف يزودون كنائس المدينة بالموسيقى . حيث كانت تؤدي شعائر موسيقية في أيام الأحاد متقنة الصنع . والى جانب التزام العريف بالقيام بهذا العمل كانت لديه التزامات رسمية نحو الجامعة وجمعية « الكوليجيوم موزيقوم » اذ تضمنت مهامه الرسمية أيضا عددا من الواجبات التافهة كتدريس النحو للصبية . وعندما تولى باخ منصبه ، كانت الشعائر الموسيقية في لاينبرج مازالت منخلقة : القسم الأكبر من الطقوس ينشد باللاتينية ، وبعض غناء الجموع لا يعتمد على أية مصاحبات من الآلات ، وتسهر شعائر الأحد غالبا الى ما يقرب من الأربع ساعات . ولجأهبة هذا الموقف ، حاول مجلس المدينة التعاقد مع عريف من اتباع حركة الإصلاح ، يستطيع احياء جانب الموسيقى في الطقوس ، بعد التوفيق بينه وبين الأسلوب السائد . وهكذا لم يصادف تعيين باخ عازف الأرغن الشهير والمعروف أيضا بقدرته في الكونترابنت الكثير من الرضا والترحيب .

واما انه قد نظر الى باخ كشخصية محافظة ، فامر يمكن تبينه من الاناة التي صاحبت اختياره لخليفة للعريف « كوناو » .

فلقد صمم البورجوازيون وسنطفت الكنيسة ومجلس المدينة ،
 بعقليتهم القديمة . على ملء المكان الشاغر بواحد من الممثلين
 الرئيسيين للفن الجديد . ولم يخطر ببالهم باخ الا بعد ان تبين
 لهم تعذر اختيار مرشحهم الأول : تيلمان ، ثم مرشحهم الثانى
 جراوبنر ، ممثلى الأسلوب الايطالى الحديث ، لعدم وجودهما .
 وقال المستشار بلاتس فى الجلسة الختامية للجنة : بالنظر الى
 عدم توافر أفضل الموسيقيين لذا يتحتم اختيارنا لواحد من
 الأوساط . لم يعن هذا الحكم انكار قيمة باخ — اذ كانت تكن له
 تقديرا معقولا — بقدر كونه تسليما اضطراريا لعدم امكان تعيين
 عريف من المصلحين القادرين على بث روح جديدة فى المنظمة
 القديمة .

سلورت باخ الشكوك الى حد ما ، عندما استعاض عن
 وظيفة رئيس موسيقى البلاط برئيس موسيقى مجلس المدينة .
 وتأيدت مخاوفه بعد حدوث منازعات مع عميد المدرسة ومجمع
 رجال الدين والجامعة ومجلس المدينة . والتمس من الملك الغاضب
 الحصول على لقب « موسيقى البلاط » تدعيما لمركزه ، ولزيادة
 نفوذه عند الموظفين التافهين الذين سموا حياته ، فأرسل أجزاء
 من قداس سى صغير وعددا من الكانتاتات الدنيوية الى بلاط
 درسدن . وفى النهاية ، انعم الملك عليه باللقب ، وان كان هذا
 قد تحقق بعد فوات الآوان ، أى بعد أن فقد الفنان الكبير كل
 اهتمامه بعمله الرسمى . وفى الوقت الذى استولى فيه هينسل
 على أفئدة الجواهرى باوراتورياته ، كان باخ قد توقف عن كفاحه
 المستميت من أجل مبادئه الفنية ، وتقاعد . وعاش منزويا فى
 بيته بين أفراد عائلته . لم يكن باخ قادرا بسبب عناده واعتزازه
 بنفسه على تحمل صفائر اضطهادات العميد أرنسق وسلطات
 الجامعة المسنولة عن المسائل الموسيقية ، وتدهورت قدرات
 التلاميذ على أداء أعمال باخ الموسيقية . وبعد سنة ١٧٣٥ ،

حدث ركود ملحوظ في نشاطه الخلاق ، على الرغم من أنه قد اتم في نفس هذه السنة تأليف عشرين كانتاته . وساعت حالته فتتحى عن اعداد البرنامج الموسيقى ليوم الجمعة الحزينة ، وقلم عوضا عن ذلك بأداء أعمال موسيقيين آخرين . لابد ان باخ قد اتجه حينئذ الى استعارة بعض اجزاء من « موسيقى الآلام حسب انجيل لوقا » التي ألفها موسيقى تورينجى غير معروف ، وهو من الأعمال التي نسبت اليه قبل ظهور الأسلوب الحديث في النقد . وأخيرا وقف وحيدا ، بعد ان أصبح كل ما قدره واجبه في غير متناول يديه . حتى « الكوليجيوم موزيقوم » حيث كان يميل الى عزف أعماله وقيادتها في حضرة مستمعين أنكباء متعاطفين فانه هو الآخر قد انكش ونضاطت أهميته بعد أن تفوقت عليه جمعية الحفلات الموسيقية الجديدة التي تأسست سنة ١٧٤٣ ، « وكان يومها اعظم العازفين من الاجانب » هذه الجمعية هي نواة الحفلات المشهورة جيفاند هلوس ، وأمكنها حجب لأكوليجيوم موزيقوم باحتضائها المدرسة الجديدة الآتية من مانهايم .

ومع هذا فقد كانت مرحلة لا يبرز غنية في مبدعاتها الجبارة : موسيقات الآلام والقداسات وأوراتوريو عيه الميلاد وعدد وغير من الكانتاتات الشايخة ومؤلفات الأرغن ، بالإضافة الى فوجلات المجلد الثانى من الكلافير المعدل ، وفي العشر السنوات الأخيرة من حياته ، شعر بارتياح عندما رأى ابنائه يتمتعون بقدرات موسيقية فائقة ، عندما قام برحلات قليلة الى درسدن حيث قابل « هاسة » والى بوتسدام حيث تم اللقاء المشهور بين الموسيقى وبين فردريك الأكبر . واغشى بصره الانقلاب المتواصل على كتابة مؤلفاتها ونسخها حتى كف تماما في السنة الأخيرة من حياته . على أن حافظ الخلق كان مازال قويا قبل وفاته بأيلم ، في ٢٨ يوليه سنة ١٧٥٠ .

هيندل

« من الغريب أن يكون الموسيقى الذي ترك أعماق أثر في الموسيقى الانجليزية المانيا ، قدم الى انجلترا كخصير للفن الايطالى » . وهو قول صحيح . فلقد دعى هيندل الى انجلترا لتزويد الطبقة العليا بأوبرات على الطراز الايطالى — اذ كانت هذه الطائفة من المجتمع الانجليزى عديمة الاكثراث بموسيقى بلادها . ولم يتحول هذا الموسيقى العظيم الى الأوراتوريو الانجليزى الا بعد تكرار فشله وافلاسه فى عالم الأوبرا . وصحيح أن هيندل لم يتقن اللغة الانجليزية على الرغم من انه عاش فى انجلترا أكثر من خمسة واربعين سنة ، وكانت وسائله فى تنظيم الالقاء الموسيقى متفقة مع النماذج الايطالية مما دعاه الى مراجعة تلاحينه الكورالية على نصوص انجليزية ، مراجعة دقيقة كي تصبح مقبولة مفهومة . ومع هذا فليس هناك مؤلف موسيقى أحق بالجنسية البريطانية من هذا المكسوى المتجنس . فهو عنان انجليزى صميم ، موقفه مماثل (للايطالى) لوللى فخر الموسيقى الفرنسية ، ورغم اصله الالمانى وتعاليمه الايطالية وخبرته بالفن الفرنسى ، فان هيندل قد اتصف بجملة خصال ساعدته لا على تقبل التأثيرات الانجليزية فحسب ، بل حققت له قرابة وثيقة بالموسيقى الانجليزية . غالبية والجلال فى الحانه ومارشاته كانت من المظاهر المألوفة فى المسرح الفئائى بتلك البلاد ، بالإضافة الى جميع عزف الطروبيبات التى تعلمها فى فينيسيا . وتمائل فى ولجه « بالباس الأوستيناتو » مع ميول الموسيقيين الانجليز الى باصات القاعدة « الجراوند » ، وكتاباته الكونترابنتية القوية — التى تسرف فى التعقيد — أقرب الى الذوق الانجليزى من البناء الكونترابنتى الصارم لمواطنيه الالمان ، الدائى البحث عن الكانونات والفوجلات . والظاهر أن احساسه العجيب بالفقرات

الكورالية ذات البساطة الهوموفونية ، التى تحدث رغم بساطتها تأثيرا دراميا عنيفا، استمرارا لمبشر للأسلوب الكورالى لبيرسيل .
ثمة بعض جوانب فى شخصية هيندل تذكر بفكرة «العالمية» عند لايبنتز ، وبالمخلق الذى يجب ان يتصف به المواطن العالمى ، وبالمذهب « الانسانى » (الهيومانى) الأوروبى بروحه العالمية .
فلقد اكتسب هيندل من التراث الألمانى والإيطالى والفرنسى وسائل تعبيره وحرفيته واشكاله الموسيقية ، ولكن المناخ الذى ساعد على نضج هذه المقومات وتحويلها الى فن عظيم حر هو جو الحضارة والثقافة الانجليزية . ومن ناحية أخرى ، يصح القول أيضا ان تنوع التجربة والبيئة قد اقتصر اثره على المساعدة على نشر عالمه الشعارى الخاص قوى الجذور العميقة التى نبتت من روح الفن الساكسونى الحريق ، مستقلا عن الحضارات المحيطة وما تقدمه من غذاء روحى .

ينطوى فن هيندل على قلاب والوان واشكال متألقة ، نبعث من خيال مبدع جبار ، أهم خصائصه الشكل القوى السليم ، والنظرة الدرامية المتشامخة ، وتدفق الالهام الشعارى ، الذى يستغرق فى تأمل الطبيعة وخلاتها . وبينما اكشف الشاعر الكسندر « بوب » واقترانه بالفعال الانسان العقلانية وحدها ، اتجه هيندل ومعه « جون جاى » « والان رمزى » و « جيبس تومسون » الى اكتشاف عالم الانسان فيه مجرد ذرة . وتشع نفس الرقة التى تنشأ بها فى ديوان الفصول Seasons لتومسون — وهو عمل محبوب بوجه خاص لدى الموسيقى — من صفحات موسيقى هيندل . فالطبيعة فى نظره دراما كبيرة يتزود الشاعر والموسيقى بمادتيهما الفنية من مشاهدتها ومختلف أحداثها . ان يوهان سيستيان باخ الذى اعتمد فى حل مشكلاته التراجيدية على طاقة وجدانية متوقدة — لم يعرفها هيندل فى أغلب الظن — لم يجرب فى أعظم لحظات انتصاراته اللبنيوية الاستمتاع الطليق

بجمال العالم الخارجى ، وسحره ، واثارته ، وجلاله العنوى ،
وحب الجماهير المتحمسة ، اى كلفة الميزات التى تمتع بها من
هيندل . بيد ان هيندل لم يكن صاحب روح ليبريكية هائلة على
الاطلاق . اذ تكشف اوبراته واوراتورياته عن تركيز درامى واضح
جلى لم يسبق له مثيل فى تاريخ الموسيقى . كما جمعت مؤلفاته فى
موسيقى الآلات ، شتى الاساليب من هنا وهناك . فالكونشرتو
جروسو لهيندل — التى توجت هى وكونشرتوات براننبورج كل
جهود الموسيقى الباروكية الاوركسترالية — حافظت على قدر
كبير من اسلوب الوترية الايطالى ، بسمو روحه والمعية
فرتيوزيته ، وان تميزت عليها بمظلة ايماءاتها ورحابة عقود
الحانها واستقامة منطق بنائها . فبمجرد بدء اية حركة يجرو ،
فانها تلتف وتدور بقوة داغعة اشبه بنهر ينحدر من اعلى الجبل ،
بينما تسسج اشجان الحركات البطيئة الرحيبة اكالييل وباقه من
زهور « الجارلاند » حول ميلوديات « تمشى الهونا » وموسيقاه
للصاحب وللكلابير متعددة الجوانب ، تنهل من جملة ينبيع .
وظهر تقدم ملحوظ فى الكثير من مقطوعات الكلابير فى ناحية
الاسلوب والشكل . فهى تدل بوضوح على حدوث تغير من
الاسلوب الاقدم لمطبعة موسيقى الآلات ، الى اسلوب احدث
له بناء شبيه بالصوناتة . بينما اتجهت اعمال اخرى الى التحرر
الكامل فى قوالبها ، ونفتقل بعد ذلك الى نطسق من المؤلفات
الموسيقية ، تقترن باسم هيندل اقتران السمفونية باسم بيتهوفن
الا وهو نطاق « الاورatorio » ، علما بان هذا ليس له الفضل
وحده فى تخليد اسم فريدريك هيندل .

بزوغ الروكوكو من بين انقاض الباروك

انهك القرن الثامن عشر فى تفتيت البناء الذى شيده الباروك ،
فبدأ اسلوبه الشبيه بالصرح الهائل يتداعى قبل ان تصل أحجاره

الآخيرة الى قمته . الحرية هي جوهر العقيدة الجديدة ، والدعوة الى الحرية هي التي تشيع بها كل شيء من الفلسفة السياسية الى الموسيقى ، وبعبارة أخرى التحرر من القواعد التي أصبحت على وتيرة واحدة ، والابتعاد عن ركائز الأسلوب التي أصبحت بالجمود ، والقوالب الفنية التي أصبحت هامة ساكنة . ومثلت هذه الاتجاهات تحررا لا شعوريا من ريقه الباروك تارة ، وتارة أخرى تمردا قويا ضده . وغدا فن الباروك وفكره الذي نشأ من الحركة المناهضة للإصلاح الديني (البروتستانتية) ، وحلق في أمانق من البهاء الذي يبهر الإبصار ، بمعاونة البلاغة والسيف والصلب ، حتى أمسى تعبيرا فنيا عن الاستبداد — غدا الباروك ملعونا في أعين المتعطشين للحرية . وارتفعت الصيحة « عودوا الى الطبيعة » ، وتردبت أصدؤها قوية في فرنسا التي ظلت أمدا طويلا ترزح تحت نير الحكم المطلق غير المتنور . وفي فرنسا سوف تنشب المعركة الكبرى من أجل الحرية ، وهي المعركة التي ستنتهي بالثورة ، وان كانت محاولات التحرر الأولى قد بحث ضحلة بتكلفة خداعة .

كانت الصحة الداعية الى العودة للطبيعة على كل لسان ، وشارك الجميع جديا لتحقيق هذه الغاية . وكان الباروك قد مسخ الطبيعة عندما أرغم الأشجار والأزهار على النمو في أشكال قد سبق تخطيطها ، ونظم تدفق المياه وانحدارها . وذهب الروكوكو الى ما هو أبعد من ذلك ، عندما قام بخلق عالم من الطبيعة خاص به ، فيه بحيرات واكواخ صغيرة مغطاة بالغاب وقطعان من الماشية واكوام القش الجفف . أما الذين عاشوا في الاكواخ وتنقلوا بين المروج فكانوا من الأعيان أصحاب الأثافة المفرطة من لابسى الجوارب الحريرية والأحذية ذات « التوكات » الفضية وسراويل من الحرير « السلطان » وسقرات من « البروكار » . وارتسمت على وجوه النساء تعابير المركيزات وهن يغطين

رعوسهن بقبعات من ألقش ذات حافة عريضة مما تلبسه راعيات « أوميريا » (بوسط ايطاليا) . أما أذرعهن واكتفهن فكانت عارية . ولا بد أن تكون أريقيهن من « الكرينولين » قد اشتبكت بكل كتلة متماسكة من الحشائش . وكان واقع هذا الافتتان الشامل بالطبيعة من الالاعيب الجديدة في مجتمع متداع . فلقد توهّموا عندما كانوا يلعبون مع الحملان والمنزلات الصغيرة انهم قد اهتموا الى الطريق الذى يعيدهم الى الطبيعة . وان العلابهم « الباستورالية » قد عبرت عن أقصى قدر من الحرية . وكلمة affectation « ادعاء » هى الكلمة التى جرت العادة على استعمالها فبما يشبه اللوم للتعبير عن هذا النوع من عبادة الطبيعة ، وان كان هذا اللوم في غير موضعه . اذ كان « الادعاء » affectation « قد اختفى بالفعل عندما انفجر كل شيء في عالم وهمى من المشاعر الزائفة ، وليس هناك ما هو افلح في الدلالة على هذه النظرة الوهمية الى الطبيعة والعالم من لوحات المناظر الطبيعية الجميلة للروكوكو . فباستثناء فاتو — الفلنكى المولد — كانت لوحات المناظر الفرنسية عادة من التصاوير « المعمارية » التى تمثل رياضاً أنيقة وحدائق منتظمة الأبعاد مرسعة بتمثيل من المرمر ، وظلل صغيرة واطلالا صناعية عاطفية . واكتسب « هوبير — رويير — وهو مصور مناظر طبيعية ذائع الصيت ، كان مولعا بوجه خاص بمثل هذه المشاهد حتى لقب بروبير الخرائب . ان مثل هذا الطراز ليس في حاجة الى قدرة معمارية خلاقة ، او تضلع في كتابة الدراما ، او فحولة موسيقية . فهو فن خاص بالمزخرفين . واسم « الروكوكو » ذاته (من الكلمة الفرنسية « rocaille » وتشير الى المنشآت الصخرية الصناعية الزينة بالأصداف المثقوبة) ، يبين ان غاية هذا الطراز هى زخرفة الدور من الداخل مما جعله نقیضا للباروك في كماله بتصاويره وأبنيته المعمارية المهية .

وبدأت الابتكارات المعمارية التى بلغت شأنا بعيدا من التقدم خلال القرون الماضية تتضائل ، ولم يعد الخيال الفنى الذى كان قادرا على تنظيم الكتل الكبيرة ببراعة دالة على القدرة فى التحكم فى المكان ، يلهب الفنانين ، واختفت التقاطيع « السيمترية » بتأثير الانطلاق الحر ، وتقلب توازن الأشكال والأسطح ، مع الميل الى تغمية حدود الأشكال . لم يعد يستهوى هذا الجيل فن تمثيل الأشياء وعظمة الإبداع بالرموز . إذ كان هذا المجتمع مفرما بالحديث فى سير الآخرين والثرثرة والموسيقى والغزل ، يفضل الجلسات الهامسة على الاستقبالات الكبيرة وتوقف بناء القصور الفسيحة ذات الواجهات المهيبة ودور السكن المحكمة البناء بأجنحتها الواسعة الامتداد . وشاعت الآن الفيلات « المحنقة » والجواسق و « الباجودات » والصوبت ، حيث يستطيع المرء الاختلاء فى دعة ، ويتجنب فضول عامة الناس .

العصر الكلاسيكي

العصر الكلاسيكي

Ars adeo Latet arte sua

(هكذا اختفى الفن وراء حيل صنعه)

« أوفيد »

عودة الفكر الكلاسيكي

تتغير المثل العليا للفن والأدب بتغير زمان الحضارة . ففي العصور القديمة . ارتفع لواء « الجمال » ، وتلاه مثال « الخير » في العصور الوسطى ، ثم « الحقيقة » في عصر التنوير . غير أنه سرعان ما ابتعد عن توقير « الحقيقة » ، بعد أن انكشف الوهم ، وتبين أن « الحقيقة » تختلف باختلاف الزاوية التي ترى منها . كما أن « الخير » لم يعد يفي بالغرض ، لأن عصر التنوير قد كشف وراء الخير دوافع خفية ، ومن ثم عاد الناس الى مثال « الجمال » في العصر الكلاسيكي القديم . وثمة اسباب عديدة أدت الى استرجاع مثالي العصور القديمة في « الجمال » و « الشكل » . أحدها هو تجدد الاهتمام بكل ما هو كلي وعالي . وسبب هام آخر هو القرابة بين الروكوكو والكلاسيكية . فمع التسليم بأن الأساطير لم تكن في نظر شاعر أو فنان الروكوكو أكثر من زخارف بحثة ، إلا أن الكيوييدات وآلهة العصور القديمة اللعوب والعشاق الذين يتسمون بأسماء كلاسيكية كثيرا ما دعت الناس الى استحضار رقصات التمثيل والفونات وهناء فينوس وادونيس على سفح جبل أوليمب . وسبب ثالث هو اضطراب العقلانية — على نحو لا يختلف عن الروكوكو — الى إعادة اكتشاف العصور القديمة (أن لم يكن اليونان ، فلا أقل من العصور القديمة في الاسكندرية وروما) ، باعتبار أن هذه الأخيرة (روما) قد امتازت بالجمع بين الشاعرية والعلم *doctus poeta* نفس افتتان العقلانية بها . وهناك سبب رابع ، هو التقارب بين العبقرية الجرمانية وعبقرية اليونان ، بعد أن عقد عصر النهضة

الجديدة تحالفه مع روح العالم الجرمانى الغضة ، فى ذلك الحين أنجبت المانيا عقليات أكثر تمثيلا لروحها ، عقليات شديدة التعلق بالفكر الكلاسيكى ، فكان جوته مفتونا بأورييد ، كما كان كاتس متعلقا بأفلاطون . والسبب الأخير فى الحق نتيجة لما سبق . فلقد خلقت الفلسفة والفن والنقد الأدبى والفيلولوجيا ، تمثيا مع الاتجاه نحو الكلاسيكية ، الفيلولوجيا الكلاسيكية الحديثة والاركيولوجيا الحديثة . وان إعادة مولد العصور القديمة من خلال العبقرية الجرمانية ، وما اتسم به من قوة خلاقة متزايدة الشدة ، لمن أعظم حقائق الحضارة فى القرن الثامن عشر .

هـ

عرف كانط العبقرية فى احدى المناسبات بأنها : « الموهبة التى تحدد للفن قواعده » . والفنان الموسيقى الذى استهل العصر الكلاسيكى من هؤلاء العباقرة ، وفوق كل ذلك ، فإن الظروف قد سمحت له بالعيش فى عالم جديد من الفن ، من بدايته حتى أسى ازدهار له . واستوعب كل ما صادفه ، وان كان احتفظ على الدوام بشخصيته . وبمجرد استيعابه لآى شئ ، فإنه يحسن مضمه ، وتحقق له الصدارة فيه . بدأ هايدن كأحد « الشعراء المغمين » (جولة العصور الوسطى) ، ثم بلغ بالفن ذروته . وتخلت الموسيقى بفضلها عن رداء الرسميات ، وأصبحت تعبيرا شخسيا عن واحد من القرويين النمسيين ، وعبرت عن حب الحياة ، والطبيعة بألوانها المتعددة . فهى تنتقل فى حركة دائبة بين الدعاية والمزاح والحزن والسرور . ونقل هايدن عن الإيطاليين جمال الشكل الموسيقى ، والكنتراپنت عن الألمان ، ولكنه رغم كل براعته وحذقه الفنى قد ظل مخلصا لروح الأرض النمسية .

ولد فى مارس سنة ١٧٣٢ « بقرية روراو » بالقرب من « بروك » فى نمسا الأودية من أصل المانى خالص . ونشأ هايدن

في عائلة متواضعة ، ولكنها تعشق الموسيقى . ويصعب القول بأنه في بدء حياته قد تعلم الموسيقى على أصولها رغم أنه كان من بين أفراد كورس كاتدرائية القديس ستيفان ، لأن رئيس الكورال الإمبراطوري « يوهان جورج رويتر » (١٧٠٨ — ١٧٧٢) لم يكن يعنى بأى شئ خلاف الأعمال الروتينية اليومية . وبناء على توصية ميتاستازيو لأحدى السيدات برعايته ، قامت بتقديمه الى المؤلف الموسيقى نيقولا بوربورا ، وكان أيضا أعظم أستاذة الموسيقى الغنائية في عصره ، ولا بد أن يكون قد تأثر بقلته بالشخصيات الوثيقة الصلة بالمرح الأوبرائى ، اذ كتب هايدن موسيقى « زينجشبييل » تدعى *Dei Neue Krumme Teufel* 'الشیطان الأحبب الجديد' (١٧٥١) .

وانجاء الموسيقى الشاب الى تأليف الأوبرا بعد تشجيعه بالموسيقى الغنائية — الأوبرائية — يبدو أمرا طبيعيا . لانها كانت اعظم مجال للنشاط الموسيقى في شبابه . ولكن الأحداث أرادت غير ذلك . ففى تلك الأيام كانت الطبقة الأرستقراطية ترى افضل انواع الموسيقى ، وكثيرا ما تفوقت على البلاط الإمبراطورى فى فن الموسيقى عائلات « كينسكى » و « شفارتسبيرج » و « استرهazy » و « اردودى » و « ليختنشتاين » و « لوبكوفيتش » وغيرها من العائلات العريقة فى النمسا وبوهيميا وهنجاريا وجنوب المانيا . وتعرف هايدن بفضل اثنين من أولياء نعمته الايطاليين بعدد من عشاق الموسيقى المتحمسين ، الذين شعروا باعجاب بالموسيقى الشاب . ودعاه واحد من هذه الطبقة : كارل يوزيف فون فورنبرج للإشراف على الموسيقى فى ضيعة « فاينزيول » بالقرب من « ميلك » ، وانتقل من خدمة هذا النبيل الاقرب الى رقة الحال الى بلاط الكونت هرديناك ماكسميلان مورزين فى « لوكانيك » بالقرب من « بلسن » ويتبين لنا من تتبع الأحداث كيف كانت الموسيقى تمارس فى ذلك العهد ، وعقيدة

هايدن في الافادة منها على خير وجه . فلم تكن الظروف المالية « لفون غورنبرج » لتسمح بالصرف على الموسيقى الا في نطاق ضيق ، ومن ثم اقدم هايدن على كتابة الرباعيات الوترية بعد أن استهواه الجمع بين الآلات على هذا الوجه ، وسرعان ما أعقب المحاولة الأولى سبعة عشر مؤلفا آخر . وزوده الكونت «مورزين» بأوركسترا صغير ، وأثبت هايدن جدارته في هذا المجال أيضا ، فألف سمفونيته الأولى سنة ١٧٥٩ . وبعد اقلية قصيرة في لوكافيك ، عين هايدن رئيسا لأوركسترا الأمير باول أنطونى استرهازى كبير نبلاء هنجاريا . وهو من الأرستقراطيين الأثرياء المولعين بالفن ، ومات الأمير سنة ١٧٦٢ وانتقلت الضيعة الى الأمير نيقولا يوزيف . ولعله كان أشد ولعا بالموسيقى . اذ كان يمارسها بنفسه . ان هذا المشق الوراثى الواضح للموسيقى الذى اتصف به أمراء استرهازى قد جعل دارهم من المع مراكز الموسيقى ، خصوصا بعد أن شيد « نيقولا يوزيف » الى جانب سكن أسلافه في « كيسمارتون » (ايزنشتات بالالمانية) قصرا شلخا سماه : « استرهازا » قارنه حتى الزوار الفرنسيين بمسرحه الجميل وحدائقه الغناء بفرساي . وكان الأمير معجبا بهيدن ومؤلفاته ، وشجعه ، ومنح هايدن نيقولا الولاء في مقابل ذلك . وأدرك المزايا الفريدة لوضعه ، « فلقد اعتمدت في تيادتي للأوركسترا على اجراء التجارب ، وملاحظة كل ما يحدث أثرا او يضعفه ، وبذلك أصبحت في موقف يساعدنى على الاجادة . قادرا على التعبير ، والاضافة والحذف والجراة وفقا لمشيتتى . وانتطعت عن العالم ، فلم يكن هناك ما يقلقنى او يضجرنى ، ومن ثم اضطررت اضطرارا الى الأصالة » .

وفي منتصف ستينات القرن الثامن عشر ، أصبح هايدن مشهورا بالفعل ، تطلب مؤلفاته في انجلترا وفرنسا ، بينها أسماء النمساويون « جيلبرت الموسيقى » (تيمنا باسم شاعر نسي اسمه

هذه الأيام) . وهى تسمية قصد بها التقدير باسمى معانيه . ولم يمكن هايدن اول موسيقى الماتى عظيم يعرف خارج المانيا . فلم يعرف العالم كلا من « هاسة » و « جراون » الايطاليين كما بدا هيندل انجليزيا ، وجلوك ممثلا للأوبرا الفرنسية . اما هايدن فقد ظل ممثلا نموذجيا لموسيقى الآلات الالمانية . وبدا الاعجاب الكبير برباعيات الموسيقى الالماني وسيمفونياته ، ورفض هايدن بسبب ولائه لأميره كل الدعوات لمغادرة « كيسمارتون » أو « استرهازا » . ولكن عندما مات الأمير نيقولا ، وقام خليفته بتسريح الأوركسترا والأوبرا ، واطمان هايدن الى الحصول على معاش كريم ، فانه قد تحرر واصبح قادرا على القيام بجولات فنية ، وفى سن الستين ، شعر بفتوة ساعدته على الصعود الى القمم ، وتأليف أعمال فنية أعظم . واتخذ فيينا مقرا لاقامته ، ولم يغادرها الا مرتين فى زيارتيه لانجلترا سنة ١٧٩٠ ، وسنة ١٧٩٤ . كان فى وسع هايدن احتلال المكانة التى سبق أن احتلها هيندل فى الحياة الموسيقية الانجليزية ، ولكنه لم يكن بارعا فى الحياة العملية . اذ كان هذا النمى سوى لا يستطيع الابتعاد عن مدينته فيينا طويلا ، بعكس السكونى (هيندل) الذى كان لا يشعر بفارق بين الإقامة بيطاليا أو المانيا أو انجلترا .

وفقد الموسيقى خصوبته الفائقة فى الابداع التى تمتع بها من قبل ، واصبح لزاما عليه مصارعة عبقريته . وما ظهر من قوة وحيوية ونضارة فنية فى أوراتوريو « الخليفة » قد كذب بلوغ الفنان السادسة والستين من عمره ، والسنوات الثلاث التى استغرقتها فى تأليفه . وظهر فى السنة التالية أوراتوريو آخر : « الفصول » ، ثم أسدل الستار على نشاطه الابداعى بتأثير السن . فبعد أن وضع بضع أعمال جوهرية من الرباعيات الغنائية توقف نهائيا (بعد سنة ١٨٠٣) عن التأليف الموسيقى ، وبدأ ينتظر الموت فى هدوء وتقوى ورباطة جأش .

اكتسب هايدن بفضل رعايته الانسانية البحتة للصغار اسم « بابا هايدن » . وغالبا ما كان موتسارت يستعمل هذا الاسم للتعبير عن روح وده الصادق . وان استمرار اطلاق الكتاب الموسيقيين الذين جاعوا فيها بعد هذا الاسم الذى أطلق على الرجل الذى عرف بروحه الحنون لدليل على أنجهل المؤسف بروح موسيقاه وعصره . ان هذه التخليقات النابضة بالحياة للخيال الموسيقى قد فاقت ادراك النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، وما زالت تبدو غريبة في نظر مستمع القرن العشرين ، بسبب اعتياده الاستماع الى موسيقى أواخر القرن التاسع عشر بنزعها المتفهمة . ولموسيقى هايدن مكانة راسخة في حياتنا الموسيقية ، لا يمكن أن يشغلها أحد آخر ، أو أى شيء آخر . ان حب الحياة ، والكمال ، والوضوح ، ونقاء الشاعر ، وسمو العاطفة ، وعمقها ، والمرح الى غير حد ، والصنعة المعصومة من الخطأ هي الخصائص التى يتميز بها فنه . ومن واجبتنا تقديرها نحن الذين لا نصادف مثلها في فننا الا فيما ندر .

موتسارت

سالزبورج اشبه ببقعة ايطالية في أرض المانية ، فهي تمثل جوا من الصفاء والبهجة والمعية فن العمارة في الجنوب بارض تسودها الجدية والزناة ، شأن كل مقاطعة المانية . هنا ولد غولفجانج اماديوس موتسارت في ٢٧ يناير سنة ١٧٥٦ . وتمثل حياة موتسارت مثلا مبرحا في الغائزه في تاريخ البقرية . ولسنا في خلجة هنا الى تكرار النوادر الكثيرة التى تروى عنه كفتى مبكر النضج . اذ يبدو للتمائل عن بعد ، كان الموسيقى قد تدفقت من هذا الطفل - الغض كظاهرة عالمية خارقة للعادة . وثمة صغار آخرون قد عزفوا الآلات الموسيقية في براعة فائقة . الا ان

موتسارت ابن الثامنة لم يكن مجرد عازف قدير على البيانو والأرغن والفيولينة ، فلقده توافر له من العلم بالتأليف الموسيقى ما لا يتوقع المرء مصادفته الا لدى أصحاب العزقة من اهل الصنعة . ولعل موتسارت هو الطفل المبكر النضج الاوحد الذى لم يفسد طوافه فى بقاء مختلفة ذوقه وأصالته . ولكنه اثبت على عكس ذلك عظم فائدة هذا الطواف ، والتقت عند موتسارت ، مثل لاسوس وهيندل ، آيات التراث الموسيقى لكل شعوب زمانه . ولا يستبعد أن يؤدي مثل هذا الجمع الى خلط مشوش ، غير أن موتسارت مثل الموسيقيين العظميين لم يكن يقلد أى انسان ، او أى شئ ، لان المظهر الخارجى للموسيقى لم يبد فى نظره مسائل صنعة ، ولكنه بدا أداة للتعبير ، والصنعة والشكل لا معنى لهما بغير مضمون . ان دنيا التعبير عنده لا تنفصل عن قوالبه . الآلات المشار اليها ، مع الحرص فى الوقت نفسه على وحدة رنين النغم . وامكنه وهذا هو سر كمال موسيقاه ووجدتها . ومع هذا فلا يكتفى القول بوجود توازن بين المضمون وال قالب فى موسيقى موتسارت ، لان هذه الوحدة هى عماد الاسلوب ، ولم تحل وحدة الاسلوب دون تنوع مظاهره فى صورة عديدة ، تعادل كثرتها عدد مؤلفاته . لم يخلق موتسارت قوالب جديدة بالفعل على الاطلاق ، ولكنه لم يتصور الاساليب القائمة كوحدات راسخة ، بل بدت له مجرد ظواهر يمكن الاستفادة بها فى صنع « اسلوب علم » . وبذلك امكنه خلق اسلوب عالمى شامل ، ارتفع فوق الأنواع الثانوية ، وربما كان مثل هذا الاسلوب العالمى ممكنا فى الموسيقى وحدها ، لان تنوع اللغات فى الادب ، وتشخص الموضوع فى الفنون الجميلة يحول دون إحداث تألف مماثل فى أساليبها .

لو اردنا ادراك العظمة الحقة لموتسارت ، ونعم اثر العميق للقوة الثورية الكامنة فى موسيقاه ، فلنذكر دائما ان هذا الرجل قد علنى ما تعانته فى روح سامية تخص بخيبة الامل ، وتعرض

لاذلال مهين ، وحالت المقدرة الفائقة على الحب ، التي تعد السمة السائدة في طبيعته دون ان تصبح المعاناة النغمة الأساسية في مؤلفاته . وبنت موسيقى موتسارت لجواهر عصره ثقيلة معقدة بالمقارنة بموسيقى معاصريه . ووصفوا اذنيه بانها « صماء كالحديد » ونحن اليوم نبسّم عندما نقرأ هذا النقد الذي يرجع الى القرن الثامن عشر . فهل يصح وصف موتسارت بالثقل ؟ وهل يفقر موتسارت الى الوضوح ؟ موتسارت الذي يبدو في نظر جمهور اليوم نمونجا ورمزا للجمال والرشاقة وللانسجام والشفافية ! نحن نبسّم ، وان كنا قد لا ندرك ، ان هذه الابتسامة ربما عكست تحيزنا نحن المحدثين . ان الجمهور الذي يبدو موتسارت في نظره مجرد شاعر البساطة ، والرشاقة ، واستاذنا في نسج دانتيل موسيقية ، لا يعرف او يفتتن بأكثر من قدر ضئيل من عبقريته الجامعة . ويمتدّد الجمهور ان هذا الجانب الضئيل هو جوهر الروح الموتسارتية . كم هناك من اناس لا يقدرّون على ادراك منه الا من خلال مرآة رومانتيكية الروكوكو . وكم هناك من اناس لا يفكرون سوى الشعور المستعارة والجوارب الحريية ورقصة المفويت ، عندما يستمعون الى موسيقاه التي تكشف عن أعماق اغوار الروح الانسانية . ان ما جنى على فوق جيلنا هو مؤلفات الموسيقى الرومانتيكية في اواخر القرن التاسع عشر . اذ كان موسيقيو هذه الحقبة يعبرون عن افكارهم بالتهويل والمبالغة ، وربما استعملوا في بعض الاحيان جهازا آليا ضخما ، ومن هنا جاء الزعم بعدم امكان التعبير عن الاحساس الشعري بغير ادوات معقدة ، ويعكس روح هذه الحقبة المغرورون من معاصري فاجنر ، والذين جاؤوا في اعقابهم مباشرة . لقد حاولوا استشارة الظروف التأملية البعيدة للغور في المستمعين باستعمال فن معمار موسيقى شاخب ، مسرف في زخارفه .

ونحن اذا استقبلنا تحرير انفسنا من هذه العظمة الزائفة ، سندرك ان كل شيء في موسيقى موتسارت يبدو كعبث صبياني

بسيط ، انها هو في الحق مركز الى ابعد حد ، ويمثل عالما معتدا .
وسنذكر معنى الشعر الذي جاء في صدر هذا الفصل ،
واستشهدنا فيه بالشاعر اللاتيني « أوفيد » : « هكذا اختفى
الفن وراء حيل صنعه » . ان سر البساطة الظاهرية لهذه
الموسيقى هو عرض المضمون في قوالب طبيعية بعيدة كل البعد عن
التكلف ، ذات منطق انشائي محكم . ويبدو التكلف الرائع للفحوى
الروحي ، والتنفيذ العملي مذهلا للغاية بحيث يضل الدارس
السطحي من تأثير هذا الكمال بالذات . علينا الا ننسى ان
موتسارت هو ابن عصر جرت العادة على تسميته « بالعصر
الذهبي » لفن الموسيقى . وعلى غرار ما حدث ابان عصر
الخمسة (اشارة الى سنوات ما بعد الالف والخمسة في فن
التصوير) فان ذلك العصر الذهبي — يضع بين يدي العبقري
نفائس ثينة من الاشكال الفنية المتنوعة ، وما عليه الا أن يمد
يديه وينتقى المادة المناسبة لبناء فنه . ان ابن « العصر الذهبي »
ليس في حاجة الى اجراء تجارب ، او الى تحطيم مادة القوالب
التي تقدم له لكي يستطيع بناء صرح هائل من انقاضها . ان كل
ما هو مطلوب منه هو التوفيق في تناول هبة عصره ، واستعمالها
وفقا لمشيئته . ولقد ألم موتسارت بقوالب عصره ، والمبدعات
الجمة التلويين لموسيقىات المانيا وايطاليا وفرنسا في القرن الثامن
عشر ، ونظر اليها بروح الفنان المتحرر الذي يحيا في العصر
الذهبي ، وقام بتفنيطها وكأنها « كوتشينة » ، وكان ما تخض عن
ذلك عالم اصيل مثير للدهشة يمثل شخصيته الفريدة .

ولد موتسارت في ثاني قواعد الموسيقى في النمسا ، ورغم
اقتدائها في روحها الموسيقية بروح فيينا ، الا انها قد اتصفت بطابع
خاص ، لا يمكن الخطأ في لمح . وكل فروع الموسيقى ممثلة على
خير وجه في سالزبورج . فكان هناك « ايرلين » المسئول عن
كنيسة البلاط الاسقفي ، وهو من ابناء الجيل الاقدم ، من المتشبهين

بروح الصرامة البوليفونية لعهد الباروك (من بين الفوجلات التي
 فيها فوجة اعتقد أهداً طويلا انها من مؤلفات يوهان سيبستيان
 باخ) . أما « ايلجاسر » تلميذ « ايزلين » فأقل صرامة وأكثر
 انصافا بتعدد الجوانب ، ويمثل الجيل الأحدث ، ويشعر بتعاطفه
 نحو الأسلوب الجديد . وأهم من هؤلاء : « ميشيل هايدن »
 بموسيقاه النابعة من روح دينية وديعة ، تأثر بها موتسارت
 تأثرا عميقا . أما أعظم من تأثر بهم فولفجانج في طفولته فهو
 والده . وكان « ليوبولد موتسارت » (١٧١٩ — ١٧٨٧)
 موسيقيا ممتازا وعازف فيولينة مرموقا ومؤلفا موسيقيا محترما ،
 ومن أصحاب العلم والمعرفة . فلقد ألف كتاب : Versuch
 وهو خاص بدراسة عزف الفيولينة ، وظهر هذا الكتاب في نفس
 السنة التي ولد فيها فولفجانج ، وتضمن منها جديدا لتلك
 الدراسة ، استمر يحظى بالتقدير زهاء القرن . ويمكن ادراك
 امتياز الناحية التربوية عند الأب ، من المراجع الموسيقية المكتلة
 التي أعطاها لولده وابنته والمختارة من مؤلفات فرنسية وإيطالية
 وألمانية ، تمثل الشمال والجنوب . وعزف فولفجانج بين سن
 الرابعة والخامسة الكلافسان والفيولينة . ولما كانت الموسيقى
 تجري في عروقه ، فإنه قد بدأ يؤلفها — كما يعتقد — قبل أن
 يعرف القراءة والكتابة . ولم يكن قد تجاوز السادسة من عمره
 عندما بدأ نشاطه الفني في سائر أنحاء العالم .

وقامت الأسرة بجولة في النمسا وهنغاريا الغربية وشمالى
 ألمانيا . وبعد استراحة قصيرة واصلت رحلتها الى ما هو أبعد
 من ذلك ، تعرف خلالها موتسارت ببعض أئمة الموسيقى في
 عصره . وهكذا استمع في ميونخ الى « لويجي توماتيني » (١٧٤١ —
 ١٨٠٨) . الذي أصبح فيما بعد موضع ثقة هايدن . كما عازف أول
 للفيولينة . وقابل في لودفيغسبورج « يومسيلي » و « بيترو
 ناردينى » (١٧٢٢ — ١٧٩٣) . ولا بد أن تكون براعة عزف

ناردينى للفيولينة ورقة معزوفاته ، وخلوها من التكلف قد اثارت بشدة احساسه الفطرى بجمال « الميلودية » وان كان صغر سنه قد حال بطبيعة الحال دون ادراكه اهمية يوميللى . وكانت هناك مفاجأة أخرى في انتظاره في مانهليم حيث تلقى اعجابه بأوركسترا الامارة كل حد . وبعد ان زارت عائلة موتسارت بضع مبدن ألمانية ، اقتربت من بروكسل ثم توقفت في باريس . ويتعذر تمثيل الانطباع الذى أحس به الطفل في العاصمة الفرنسية سنة ١٧٦٣ ، وان كان الانطباع الموسيقى واضحاً أيضاً . وكان لقاء موتسارت « يوهان شوبرت » (مات سنة ١٧٦٧) — وهو ألماني استوطن باريس — أهم تجربة سيطرت على مشاعره أثناء اقامته بفرنسا . ويوهان شوبرت هذا الذى عسرف في صالونات باريس بسعة حيلته ودهائه من أكثر الموسيقيين اصالة في القرن الثامن عشر ، وجمع في مؤلفاته المتعددة الجوانب بين تطلعات أبناء مانهليم وحركة الانتفاضة العاصفة برومانتيكيتها وانطلاقتها وشدة ميولها العاطفية . و « يوهان شوبرت » قريب ايمانويل باخ ، في الناحية الموسيقية ، بل بينه وبين بيتهوفن الشاب أوامر قرابة موسيقية مثيرة للدهشة . وميدانه المفضل هو موسيقى « لوحات المفاتيح » وموسيقى الصحاب مع الكلافسان . واهتدى فيها الى نبرات وقوالب جديدة نافست مستحدثات مانهليم في شمال ألمانيا وقيينا . وأبلغ شاهد على اعجاب موتسارت بهذا الموسيقى الغريب الاطوار هو الكونشرتوات الأربع الاولى التى كانت في الأصل صوناتات لامعة « لشوبرت » . ومن الواجب اعتباره من أعظم الأساتذة الذين نأثر بهم موتسارت في طفولته . ولابد أن تكون مؤلفات « شوبرت » هي التى عرفت موتسارت بالفانتازيا الشعرية في الموسيقى ، ولعلها مصادفة بلغة للانتباه ان يحدث هذا في باريس .

وتابع آل موتسارت رحلاتهم فوصلوا الى لندن فى ابريل سنة ١٧٦٤ ، حيث استقروا بها حتى اغسطس من السنة التالية . وعملت معرفة احوال الموسيقى فى لندن انطباعات باريس ، وعرف موتسارت من الموسيقى الإيطالية التى تغمر لندن متعة الموسيقى البحتة المحلقة بعيدا عن الواقع . وساعد هذا أيضا على ايضاح جمال القوالب الموسيقية الفرنسية الاشبه بالرياضيات فى انماطها المضبوطة . ومما يثير الدهشة الا يدرك موتسارت ، الا فى انجلترا ، ان هذه الموسيقى البحتة هى عالمه الحق ، واستمع فى مسرح الملك الى أوبرت «بتشيني» و«هاسه» و«جلوبى» وغيرهم . وكانت فكرى هيندل ما زالت حية ، وان كان ما هز عبقريته الخلاقة هنا أيضا هو موسيقى اثنين من الالمى «كارل فرديخ آبل» (١٧٣٥ - ١٧٨٧) و «يوهان كريستيان باخ» (١٧٣٥ - ١٧٨٢) .

وكان «آبل» ابن عازف الجاهبا الشهيرة «جدة الفيونسيل» : «كريستيان فرديناند آبل» ، عازفا ممتازا لهذه الآلة ، خاصة يوهان سبستيان باخ بمقتابعاته للجاهبا ، ومن تلاميذ باخ الكبير القدامى . ويوصفه مؤلفا موسيقيا ، فانه كان من اتباع مدرسة ماتهايم . واثارت سمفونياته اهتمام موتسارت حتى انه قام بنقل العديد منها بحجة الدراسة والرجوع اليها فيما بعد . ونسبت الى مؤلفات موتسارت احدى هذه السمفونيات المنقولة ، فرقمها «كوخيل» اول من رتب مؤلفات موتسارت ، برقم ١٨ فى ترتيب مؤلفاته ، ورغم اعجاب موتسارت بأسلوب «آبل» الأوركستراالى الا ان ما بهره بحق كان الابن الأصغر ليوهان سبستيان باخ . فلم تتأثر قدرات موتسارت الفنية بأية شخصية موسيقية ، او أى موسيقى على نحو عميق مماثل لتأثيرها بهذا الابن المارق للعريف البروتستانتى فى مدرسة سان توماس بلانيزج (توما سشولا) . وعاش «يوهان كريستيان» بعد وفاة والده فى صحبة شقيقه الأكبر «امانويل» ، وواصل معه دراسة الموسيقى ، وسافر

الى ميلانو في سن التاسعة عشرة . ومن دلائل تعلقه الكامل بالموسيقى والحياة الإيطالية اعتناؤه الكاتوليكيه . وعبد هذا الألماني بحنو المثل الإيطالية في الجمال والقالب ، وأصبح أسنانا في « الأسلوب الجالان » ، وان كان أسلوبه قد صنع من عناصر ألمانية وإيطالية . والحانه المظهمة ساحرة خلابة ، ومزجت تصميماته في براعة فائقة وحقق بين عناصر متقابلة من الاوبرا وموسيقى الآلات . وتنبأ باخ بعبقرية موتسارت ، وأمضى بعض الوقت في تأمل مواهبه ، وأسدى له النصيح مما زاد من سرور الغلام العبقري .

وكان من المحتم أن يسوق الاحساس بالجمال وانشكر موتسارت صوب الموسيقى الإيطالية . ولابد أن يكون الموسيقى الذي كان يناهز حينئذ الثلاثة عشرة من عمره قد أحس لدى زيارته لإيطاليا بصحبة والده في ديسمبر سنة ١٧٦٩ بنحقق إحدى أمانيه الفطرية . وحققت الرحلة الى إيطاليا انتصارا باهرا ، اذ قوبل بالاحتراف في كل مكان ، وازداد تأثره وانتباهه بعد أن قابل صفوة الموسيقيين الإيطاليين ، واستمع الى أفضل موسيقى إيطالية (لوكاتيللى وهاسه وسامارتنى ومارتينى وفارينيللى وناردينى ويوميللى وبيازيلو ، « ودي مايو » وكافاريللى ، وغالوتى ، وآخرون) . وتولى تعليم موتسارت الأب مارتينى الشيخ (١٧٠٦ — ١٧٨٤) أعظم أسانذة عصره ، بل وربما القرن بأسره ، فهو معلم ممتاز وصاحب نظريات ومؤرخ . وبفضل تعرف موتسارت الى روح الموسيقى الإيطالية قبل زيارته لإيطاليا ، افقتن افساننا كاملا عندما اطلع بالفعل على الحياة التي انتجت هذه الموسيقى، وتحول الطيف الجميل الذي رآه في لندن الى حقيقة واقعة نابضة بالحياة . ولابد أن يكون قد اهتدى وسط هذا الجو الجديد الى الاعتقاد « بوجوب عدم التعبير عن المشاعر ، سواء أكافت عنيفة أم غير ذلك ، على نحو يثير التقزز ، فينبغى حتى في أفزع المواقف

الا تتوقف عن كونها موسيقى « وعلق بهذه الفكرة كشعار له طوال حياته .

وسرعان ما اقتنعت اللقاءات اليومية بالمغنين الأفاضل (وقد رأى في الحانهم رائدا له) بتعذر تحقيق هذا « الجمال في الموسيقى » ، على اكمل وجه في موسيقى الآلات ، وان عليه الاتجاه صوب الصوت الآدمي . . وسحر النمسوى كما سحر السكسونى هيندل قبله ، بروعة الغناء . ومنذ ذلك الحين . سيطر الغناء الساحر على مخيلته الموسيقية سيطره كامله . وساقته سمة العصر ، وفطرته :درامية ، الى الأوبرا : قالب التأليف الغنائى الشامخ . وانه لامر عظيم الدلالة ان يمتن هذا الغلام الممتلئ بالحياة ونضارتها بالاوبرا سريا النابوليطنيه ،التي كانت قد استنفات حتى ذلك العهد بالفعل من تأثير الأوبرا بونا ، بعد تجدد حيوياتها . واملأ اعجابا « بيوميللى » مثل « الدراما الموسيقية الجليلة » و « هاسة » آخر عظماء أبطال أوبرا « الأريا » ، واعجب بشعرها الدرامى الرصين ، وان كان قد عجز عن اتباعهما ، لانه شعر غريزيا بضرورة زيادة الدور المخصص للأحداث المسرحية في الأوبرا . ولا تظهر محاولاته الأولى رسوخ قدم الاعلام الايطاليين ، ومع عدم قدرته على بث الحياة الحققة في شخوص الدراما ، أو الاندماج فيها ، فان مسرحه قد بدأ يظهر بالفعل الى عالم الحياة . وما من شك فى ان ايطاليا هى التى ألهمت القدرة الفذة على رسم الحياة وشخصياتها بالموسيقى . فلقد تعلم من أسلوب الأوبرا الايطالية ، ومن قوالبها ونامفجها المرسومة بكل دقة ، ومن تعابيرها المجسمة ، كيف ينتقى أهم اللحظات ذات المغزى فى الحياة . وبعد ان وصل الى هذه النقطة من تقدمه الفنى ، بدأ يشعر ان النضارة والدمائة اللتين اعجب بهما عند « كريستيان باخ » و « سالارتينى » لا تزيدان عن جزء صغير من عالم الموسيقى ، وان التعبير عن افكاره دون ان تفقد شيئا من غزارتها ، يتطلب شيئا أكثر تشخصا

وتركيزا . وجاءت دروس الأب مارتيني في الكونترابنط بمثابة الوحي . وبدأ الآن يدرك قيمة البوليفونية . وجاءت في أعقاب هذا الكشف سلسلة من المؤلفات الكونترابنطية .

أما السنوات الثلاث الأخيرة من حياة موتسارت . فقد مضت في اليأس وميسس الحاجة . فلم تسفر أية رحلة من رحلاته الى برلين عن الظفر بأية وظيفة ، رغم شدة احتفاء ملك بروسيا به . وتوقف موتسارت خلال هذه المرحلة في لايزج واستمع الى موتيت سباسان باخ « انشدوا للرب أغنية جديدة » ففتحت الآفاق الموسيقية من جديد امام عينيه المشدوهتين . وعقب نجاح « الفيجارو » ، عند اعادة عرضها ، كلفه الامبراطور جوزيف الثاني بتأليف احدى الأوبرات . ففي ٢٦ يناير سنة ١٧٩٠ ، عرضت أوبرا « الكل على هذا الحال » *Così fan Tutti* التي اعتمدت على نص كتبه « دابونتي » . وفي غناء مجموعات هذه الأوبرا بوما المكتوبة بعناية وبراعة ، أرغمت شياطين الأهواء الجامعة الى الانحناء أمام سمو الفن الكلاسيكي . وتعتبر كل مؤلفات هذا العهد في موسيقى الآلات عن نفس هذا المثل الأعلى الكلاسيكي : (صوناتة البيانو رى كبيرك ٥٧٦ ، ويونشرت البيانو سى بيمول كبير ك ٥٩٥ ، وخماسية الكلارنيت المتوهجة الألوان ك ٥٨١) ، وتتميز هذه الاعمال بعمق تألفها واتزانها ورسالتها ، وشفافيتها البلورية . وفي اسلوب العهد الأخير للموسيقى العظيم (أى في الرباعيات ك ٥٧٥ ، وك ٥٨٩ ، وك ٥٩٠) والخماسين (ك ٥٩٣ ، ك ٦١٤) وصوناتة البيانو (ك ٥٧١) وكونشرتو الكلارنيت (ك ٦٢٢) تركز في التعبير ، وتصميم ملودى حاد مدعم بنسيج بوليفونى . حقق وحدته في الاسلوب ، تحول فيها الفكر الشاعرى تحولا تاما الى قالب موسيقى .

لم يعد الرجل الذى بلغت حياته الفنية القمة ، قادرا على مواصلة الصراع من اجل ضرورات الحياة اليومية . ولا بد أن يكون

قد أحس باقتراب منيته ، ولذا أمضى السنة الأخيرة من حياته في نشاط إبداعي محمود . وتركز مركز ثقل هذه المرحلة الأخيرة من حياته الفنية كالعادة حول إحدى الدرامات الليريكية : « الناي السحري » ، التي كتبت بالاشتراك مع الممثل والمدير المسرحي « إيمانويل شيكانيدر » . وعاد في هذا العمل إلى الزينجشبييل الجرمانى ، وفي هذه الأوبرا قدم التلاوة المنغمة ، بأسلوبها الدرامى اللقائى ، وعليها اعتمدت كل الدرامات الغنائية الألمانية التالية . كثيراً ما تقارن « الناي السحري بالجزء الثانى من فاوست » ورواية العاصفة لشكسبير . والمقارنتان تعتمدان على أساس ، فلن يتردد أحد في تفكر فاوست عندما يتأمل هذا الامتزاج بين شتى الحضارات الموسيقية المختلفة . فخلد جمع موتسارت في هذه الدراما الغنائية كل رموز أحلام البشر وأمانيه وساعده ذلك على عرض صور وحالات متنوعة مستحدثة ، كالأغنية الشعبية البسيطة والكورس الطيل و « الاريوزو » الإيطالية الحسية والفوجة الكورالية الجادة ، وأغاني الكولوراتورا المتوهجة في شيطنتها ، وترانيل الهيومانيين . وان كان الموسيقى قد عرف — كما فعل « بروسبيرو » — ان الشخصيات التي استحضرها مجرد مخلوقات صنعتها رغباته ، رغم سلوكها الشبيه بالحياة ، وعرف ان الاستسلام قد فرض عليه ، فلم يقدم على خوض أى معركة ، يعبد فيها على شخصيته وذاته ، كما سيفعل أمثال بيتهوفن ، بل انطوى على نفسه . فتأمينو يغنى : « أيها الليل المعتم ، متى تزول ؟ متى يشرق النور في عيني ؟ » .

لم يبق أمامه سوى العمل في القداس الرقيم . الذى كلفه به شخص مجهول ، وان كان الموت لم يمهله حتى يكمل هذا العمل الذى ضمن تمجيدها مؤثراً لما بعد الحياة . وانقطع صوت المحب اليناس للحياة دون أمل بعد المازورات الأولى القليلة من قمم اللاكريوزا (ما قيمة النواح) .

حاشية

لا اظن ان هناك اعتراضات كثيرة على المصطلحات الفنية التى تضمنها الكتاب . فثمة مصطلحات قليلة آثرنا ان تبقى دون ابتعاد عن الأصل الأوربى . وهناك مصطلحات أخرى ترجمت على نفس النحو الذى اتبع فى الكتابين السابقين : الموسيقى والحضارة (١٩٦٤) والموسيقى فى العصر الرومانتيكى (١٩٧٣) ، وأكثرها يفهم من السياق ولا أعتقد أنه بحاجة الى مزيد من الشروح . بقى هناك مصطلحان ما زالوا موضع خلاف . . أحدهما فى الموسيقى والآخر فى تاريخ الفكر ، والمصطلح الأول هو «موسيقى الصحاب» الذى اخترناه ترجمة لكلمتى Chamber Music أو Musique de Chembre (الفرنسية) أو Kammermusik (الألمانية) فكثيرون يفضلون أن يكون المرادف العربى «موسيقى الحجرة» . ولو سائرنا هذا ، اتجاه لوجب ترجمة robe de chambre (رداء الحجرة) Femme de chambre (امرأة الحجرة) . الخ ولعل هذا قد ترتب على خطأ شائع نتيجة للظن بأن chambre تعنى « حجرة » والواقع أنها تعنى « حجرة خصوصية » تخصص للأغراض الخصوصية كالنوم مثلا . والسر الذى جعلهم لا يقولون Room Music انهم يقصدون أن هذه الموسيقى تعزف فى الجلسات الخاصة (الانتيم) ويهصف هذا النوع غالبا بصعوبة تنوقه وقلة انتشاره الجماهيرى . اذ كان يؤلف لجلسات خاصة ، ويشارك فى عزفه المتمرسون من أبناء الطبقة الأرستقراطية .

ومن الخطا ترجمة *Musique de Chambre* الى « موسيقى صالون » لأن هذا النوع من الموسيقى موسيقى احتفالية كانت تقام في القصور للترفيه وتحتوى على متنوعات من الرقصات ، أى أنها كانت موسيقى مناسبات عامة غالبا ما تؤلف لآحياء مناسبة أو مهرجان أو عيد . وقد الف معظم الموسيقيين في عصر الروكوكو والعصر الكلاسيكى في هذا الخرب مقطوعات لا تهدف الى أكثر من الترفيه ، واشتهرت بأسماء مختلفة كالدفترمتنسو والسيرنادة والكلازيشن .. الخ .. ومن ثم فقد تعد تسمية رباعية من رباعيات بيتهوفن الأخيرة بموسيقى الصالون انتقاصا من قدرها .

وقد دارت منذ عشرين سنة مناقشات بينى وبين أساذى الدكتور فوزى حول انسب مرادف لمصطلح *Chambre* واختارنا جملة كلمات كان من بينها « الموسيقى المنزلية » و « موسيقى البيت » و « الموسيقى العائلية » و « موسيقى الأصفياء » و « موسيقى الصحاب » ووقع اختيارنا على المصطلح الأخير باعتباره أفضل ما يعبر عن طابع هذه الموسيقى ، ويدل على أصلها الذى انحدرت منه . فأغلبها قد الف بتكليف من أرسقراطيين (فرتيوزو) مثل لوبكوفيتش وراسوموفسكى على عهد بيتهوفن .

أما المصطلح الآخر فهو « الرومانسية » التى تشيع في كتابتنا الأدبية والصحفية على السواء كترجمة لمصطلح *Romanticism* ولا يعد أيضا محققا لغرضه ، لأن من اختاروا هذا المصطلح العربى قد ظنوا أن « الرومانتيكية » حركة تخص الأدب القصصى وحده ، ولم يدركوا أن للحركة أتباعا في شتى مجالات الفكر الحضارة ، فهل تصح وفقا لهذه الترجمة أن ندعو هيجل بالفيلسوف الرومانسى أو نصف ديلاكروا بالرسام الرومانسى أو نصف ميشليه بالمؤرخ الرومانسى . ربما كانت كلمة « رومانسية » صالحة للدلالة على *Romantic* أى للدلالة على أمراض الرومانتيكية ،

عندها تستخدم للتعبير عن المغالة العاطفية أو الاغراق في الوهم .
أى في الحالات التى تكتب فيها فى اللغات الأوربية مبدئة بحرف
لا صغير للتفرقة بين هذا المعنى ومعنى الحركة الرومانتيكية
التي ترتبت على نقد العقل لكانط ، وفترت بين العقل الخاضع
للمحسوسات وللمقولات المرتبطة بالمكان والزمان والعقل القادر
على التسامى عن كل قيود الحس والفهم . وانتهى الأمر بانطلاق
المعرفة الى ابعاد لم تعرف فى جميع الحضارات السابقة ؛ وحدثت
ثورات فى جميع العلوم . غلم يعد علم الرياضة مثلاً قاصراً على
الرياضيات الاقليدية التقليدية ، ولم تعد نظريات الفيزياء تتصف
بطابعها المطلق الذى عرف عند نيوتن ومن سبقوه من علماء
واسفر النقد عن ظهور نظريات جديدة كنظرية النسبية لأينشتين
التي أثبتت دور الزمان الفعال فى كل معرفة وبذلك ارتفع التاريخ
الى ذروة كبرى فى العصر الرومانتيكى . ولا اعتقد ان هذه النتائج
قد خطرت ببال من يترجمون Romanticism الى رومانسية . وربما
كان أيسر سبيل لتلافى هذا الخطأ هو ابقاء الكلمة الأوربية على
حالتها عند اختيار مرادف عربى لها . فقد كان المفكرون فى الغرب
قادرين على تسمية حركتهم « بالرومانسيزم » ولكنهم قالوا
« رومانتييسيزم » ، وعلينا أن نحترم ما قالوه .

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٩٦/٨٠١٨

ISBN — 977 — 01 — 4898 — 9

مكتبة الأسرة



بسعر رمزي جنيه واحد
بمناسبة

مهرجان القراءة للجميع ١٩٩٦



مطابع
الهيئة المصرية العامة للكتاب